791.4308
M58s

BOLESŁAW MICHAŁEK

SZKICE O FILMIE POLSKIM

WARSZAWA 1960
WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

OAK ST. HDSF

SZKICE O FILMIE POLSKIM

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/szkiceofilmiepol00mich

BOLESŁAW MICHAŁEK

SZKICE O FILMIE POLSKIM

WARSZAWA 1960
WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960
Wyd. II. Nakład 1 750 egz. Ark. wyd. 12,5 druk. 10,75
Papier druk. mat. kl. III 61 × 86/80 Oddano do składania
27. VI. 1960 Druk ukończono w grudniu 1960
Zamówienie nr 973 W-9 Cena 20,—

DRUKARNIA TECHN. BYTOM, UL. PRZEMYSŁOWA 2

791.4308
M58s

KOMPLEKS MUMII

Co powie naszym wnukom, gdzieś w okolicach roku 2000 film polski o dzisiejszym życiu? Czego się z niego dowiedzą o wyglądzie kraju — o wsiach i miastach — o tym jak zachowywaliśmy się i ubieraliśmy się? Czym martwiliśmy się? Co nas cieszyło?

Można uważać takie pytanie za bezsensowne. Film nie jest przecież dyscypliną archiwalną, której zadaniem byłoby pozostawianie przyszłym pokoleniom dowodów naszego istnienia. A w każdym razie nie jest to jego głównym zadaniem. Funkcje ideowe, moralne, obyczajowe — odnoszą się wyraźnie do dnia dzisiejszego, więcej: do publiczności oglądającej go w tym samym roku, w którym powstaje. Wiadomo, że film, który z opóźnieniem choćby kilku lat tylko wchodzi na ekrany, staje się już po troszę zjawiskiem anachronicznym. Możnaby więc uznać, że dawanie świadectwa naszej cywilizacji za 50 albo 100 lat jest zadaniem filmu trzeciorzędnym, a może zupełnie absurdalnym.

Istnieją jednak pewne powody, żeby z tej osobliwej perspektywy spojrzeć na polski film ostatniego pięciolecia. Nie będzie to ocena pełna, ale wydaje mi się, że jest to spojrzenie niejako wyjściowe, niezbędne zanim przystąpi się do pełnego zbadania tego fenomenu. Będzie to więc jakby zapuszczenie pierwszej sondy — cząstkowej i niedostatecznej — ale sięgającej aż do fundamentów; sondy, która wykryć może — nie tyle wartości samego filmu, ile wartości surowca z którego został zbudowany.

Dept of Prof. S. P. Kile

W istocie funkcja ideowa i poznawcza nie sprowadza się do ukazywania wiernego „fizycznie" obrazu rzeczywistości — to pewne; ale ta funkcja w istotny sposób z „fizycznym" obrazem się łączy, z niego wynika, a w każdym razie może wynikać. Nie wyobrażam sobie filmu prawdziwie wartościowego dla współczesności stworzonego z surowca syntetycznego, z wymyślonych ludzi, z abstrakcyjnych sytuacji, pozbawionych systemu odniesienia do rzeczywistości. W tym, dyskusyjnym może stwierdzeniu, kryje się podstawowa różnica między sztuką filmową a innymi sztukami wizualnymi. Czy więc film jest skazany na swoistą formę naturalizmu?

Pochodzenie kina i rola, którą odegrało ono w rozwoju cywilizacji a także innych gatunków sztuk przedstawiających zdaje się to potwierdzać. W swoim szkicu, zatytułowanym „Ontologia obrazu fotograficznego", André Bazin sformułował tę sprawę bardzo przekonywająco*). „U źródeł malarstwa i rzeźby znajdował się „kompleks" mumii. Religia egipska zwrócona cała przeciwko śmierci, uzależniała przetrwanie od materialnego zachowania ciała. Zaspakajała tym samym fundamentalną potrzebę psychologii ludzkiej: obronę przed czasem (...). Ale piramidy i labirynt korytarzy nie był wystarczającą gwarancją zachowania pogrzebanego. Trzeba było zabezpieczyć się innymi sposobami przeciwko wszelkim przypadkom. Umieszczano więc w grobowcu zboże, które miało żywić zmarłego; i statuetki z terrakoty, rodzaj sztucznych mumii, które zastąpiłyby ciało, kiedy zaczyna niszczeć. W ten sposób u religijnych początków sztuk plastycznych pojawia się podstawowa funkcja sztuki: ocalić istnienie przez jego podobieństwo". Ta myśl przebiega przez całą historię naszej cywilizacji, osiągając wraz z odkryciem perspektywy, umiejętność przedstawienia pełnej, przestrzennej, trójwymiarowej iluzji bytu, takiego jakim go oglądamy w bezpośredniej percepcji.

---

*) André Bazin, Qu'est-ce que le Cinéma, Paris 1958; część I: Ontologie de l'image photographique.

Z czasem jednak pojawił się drugi, istotny czynnik, kształtujący rozwój sztuk plastycznych, niezależny od zasady podobieństwa. „Z czasem — powiada Bazin — malarstwo miało już dwie ambicje: jedną natury czysto estetycznej — wyrażenie rzeczywistości duchowej, w której model zostaje przedstawiony z pomocą form symbolicznych, i drugą — która wynika z czysto psychologicznej potrzeby zastąpienia świata zewnętrznego jego sobowtórem" *). Ta dwoistość, czasem zawierająca w sobie konflikt, znamionowała całą sztukę średniowieczną, renesansową i po części barokową. Sztuka średniowieczna najmniej ucierpiała od tego konfliktu, była zarazem realistyczna i duchowa, nie znany był jej dramat możliwości technicznego kształtowania iluzji z pomocą wynalazku perspektywy. Ale z biegiem czasu, funkcje te się rozdzieliły. Wreszcie w ciągu wieku XIX konflikt zaostrzył się. Schopenhauer, bodaj pierwszy powiedział, że sztuki plastyczne tęsknią do muzyki. To, na pozór zagadkowe zdanie, wyraża tymczasem istotę konfliktu między psychologiczną potrzebą podobieństwa a estetyczną potrzebą kreacji. Angielski estetyk Herbert Read komentuje zdanie Schopenhauera bezbłędnie: „Schopenhauer myślał o abstrakcyjnych cechach muzyki; w muzyce, i tylko w muzyce, istnieje dla artysty możliwość zwrócenia się do publiczności bezpośrednio, bez uciekania się do środków wypowiedzi używanych również do innych celów **). Teraz konflikt był już otwarty. Utrwalać istniejący świat, czy tworzyć świat nowy, imaginacyjny?

W tej sytuacji wynalazek kamery fotograficznej, a potem, wynalazek ożywionej fotografii Lumièrów wydaje się faktem kapitalnym — paradoksalnie, dla ewolucji sztuk plastycznych. Konstruowanie świata przez artystę bierze górę nad przedstawieniami świata zewnętrznego. W sztuce abstrakcyjnej podobieństwo do modela staje się bezprzedmio-

*) Tamże.

**) Herbert Read, The Meaning of Art, London 1956.

towe. Po cóż artysta ma starać się utrwalić modela przed zapomnieniem — i tym samym spełnić swój podstawowy, jak się zdawało, obowiązek, jeżeli fotografia, a później film czynią to znacznie precyzyjniej i wierniej. Również w malarstwie realistycznym dbałość o fotograficzną wierność stała się rzeczą stosunkowo mniej ważną.

Przytaczam to znane powszechnie rozumowanie, żeby tym jaśniej uświadomić sobie funkcję jaka przypadła fotografii, a potem filmowi — wynalazkowi jeszcze doskonalej, bo w ruchu, utrwalającemu rzeczywistość. W ostatecznym rachunku rozwiązał on dylemat między psychologiczną potrzebą utrwalenia i estetyczną potrzebą tworzenia. Wyrywanie kina z tego kontekstu opierając się na powierzchownych porównaniach z innymi sztukami jest wielkim nieporozumieniem, które nurtuje od dawna krytykę i teorię filmu. Film — czy tego chcemy, czy nie — jest skazany na rejestrowanie rzeczywistości, na utrwalanie jego zewnętrznego wyglądu. Ale czy w filmie tkwi, musi tkwić, element kreacyjny? Oczywiście, ale w obrębie obrazu fizycznie sprawdzalnej rzeczywistości. W świetle socjologicznej, psychologicznej i artystycznej ewolucji naszej cywilizacji — inna rola przypaść mu nie może.

Kompleks mumii? Przede wszystkim, a może wyłącznie, film musi go zaspokoić.

MARZENIA I RZECZYWISTOŚĆ

Można sobie tylko zadać pytanie, czy film w swojej krótkiej, sześćdziesięcioletniej historii wypełniał zadanie, które przed nim stanęło? Czy rzeczywiście przede wszystkim rejestrował fizycznie ścisły obraz świata, a dopiero na tej podstawie tworzył swoją własną wizję? Czy wyrzekł się tej funkcji?

Istnieje z jednej strony pogląd — rozpowszechniony przede wszystkim wśród tych wszystkich, którzy zbliżają się do

dokumentalnego rozumienia funkcji kina — że film światowy niczego lub prawie niczego o współczesnym mu świecie nie mówi; że jest jedynie wątpliwym dokumentem gustów swojej epoki, a dla potomności bezwartościowym śmietnikiem naświetlonej taśmy. Estetyka tzw. atelierowa, przy pomocy której wywoływano iluzję życia przez dziesiątki lat, dawała obraz świata pozbawionego wszelkiej wartości poznawczej, a także o minimalnej wartości artystycznej. Czy to sąd zbyt surowy?

Istnieje jednocześnie pogląd przeciwny. Film bywa uważany za środek przedstawiania świata nierzeczywistego, fantastycznego, sposób organizowania marzeń skromnych ludzi, pozbawionych bogatej wyobraźni. Działanie kina chętnie bywa przy tym porównywane do działania narkotyków. „W krajach gdzie palenie opium nie jest rozpowszechnione — pisał Jean Giraudoux — musiała powstać instytucja, która stwarzałaby stan przejściowy między spoczynkiem, a odrętwieniem ciała...". Ma nim być kino. Możliwości techniczne filmu: tricki, zdolność przenoszenia się z miejsca na miejsce, i z epoki do epoki, a — przede wszystkim — specyficzna, pełna odrętwienia, atmosfera ciemnej sali na pewno sprzyja takiemu rozumieniu kina.

Ma ono w sobie w istocie coś z kolektywnego organizowania marzeń. W stanie ostrym, znacznie niż dziś ostrzejszym, występowało to w kinie niemym, z jego specyficzną, misteryjną na poły atmosferą, jego silną ekspresją aktorską i konwencją zbliżoną do pantomimy. Ale wraz z wynalazkiem dźwięku charakter widowiska zmienił się. Skala ekspresji z natury rzeczy obniżyła się oraz zbliżyła do fizycznej rzeczywistości, kompromitując widowisko pojmowane jako „palenie opium".

W istocie bowiem, w całej sześćdziesięcioletniej historii kina — i temu się nie da zaprzeczyć — film oscyluje wokół rzeczywistości, wokół codziennego dnia, i to we wszystkich niemal swoich gatunkach, a szczególnie w tych, które ilościowo stanowią o jego potędze: w melodramatach i kome-

diach. Od współczesnej rzeczywistości czasem się oddala, czasem się do niej przybliża, zwykle ją deformuje, ale — i to właśnie potwierdza istnienie owego naturalnego małżeństwa między filmem a współczesnością — zawsze, uparcie podejmuje jej motywy.

Może się to wydać zaskakujące. Jak to? Film zachodni, uważany od dziesiątków lat za produkt „fabryki snów", sztuka, która daje obraz dzisiejszej rzeczywistości z gruntu fałszywy, jest jednak z nią nierozerwalnie związany? Jest to jeden z ciekawszych paradoksów współczesnej kultury masowej. Rozważmy rzecz od początku.

Skłonności filmu do kłamstwa są powszechnie znane, wielokrotnie były przedmiotem wnikliwych prac. Przy aparacie technicznym, jakim dysponuje film, kłamstwo jest wyjątkowo łatwe. Nawet w tak, jakby się zdawało, bliskiej prawdy dyscyplinie, jaką jest film dokumentalny. Warto tu zacytować znany przykład, z amerykańskiego filmu montażowego *Bitwa o Rosję*, z serii poświęconej drugiej wojnie światowej zatytułowanej *O co walczymy*. Otóż w filmie tym, opierając się na materiałach z filmów fabularnych, kronikalnych radzieckich (skąpych) i zdobycznych materiałach niemieckich (bogatszych), przedstawia się w pewnym miejscu marsz Niemców na Moskwę. Kolumny samochodowe, a potem piechurzy w tyralierze, posuwają się z lewej strony ekranu ku prawej. Potem, kiedy w jednej z dalszych sekwencji trzeba było ukazać odwrót Niemców spod Moskwy, a odpowiednich materiałów kronikalnych zabrakło, powtórzono to samo zdjęcie z marszu na Moskwę, ale odwracając taśmę na lewą stronę. Uzyskano obraz tych samych kolumn samochodowych i tych samych piechurów — przesuwających się od prawej strony ekranu, ku lewej. Ten drobny incydent wydaje się dla sprawy „prawdy" w filmie niezmiernie znamienny. Z największą łatwością film jest w stanie wyrazić prawdę i jej odwrotność. I — rzecz najważniejsza — w „magicznej" niejako atmosferze ciemnej sali, siła sugerowania prawdy i kłamstwa będzie jednakowo silna, a w porówna-

niu z innymi dyscyplinami narracyjnymi — znacznie większa. Miał więc prawo zawołać krytyk, który sobie to naraz uświadomił: „Film nie jest sprawą estetyki — jest przede wszystkim sprawą moralności!"

Film ma więc wszelkie dane po temu, żeby mówić o życiu nieprawdę. A jednak — i tu tkwi osobliwy paradoks sześćdziesięcioletniej jego historii — zawsze pozostaje w obrębie fizycznej możliwości, elementarnego prawdopodobieństwa. Kłamstwa filmowe rzadko polegają na fałszowanym fizycznym obrazie świata, tylko na jego fałszywej wewnętrznej strukturze, jego wadliwej logice; logice przypadków niezwykłych, nieprawdopodobnych, lecz z reguły możliwych. Jest to więc osobliwy — i społecznie niebezpieczny typ kłamstwa; kłamstwa najbardziej sugestywnego, bo opartego na motywach prawdy.

Jest to więc prefabrykowane marzenie — zgoda, ale marzenie drobnomieszczanina, zmaterializowanego realisty, który dokładnie oblicza szanse i ma wstręt do rzeczy „niemożliwych". „Marzę tylko powyżej tysiąca dolarów — brzmi znana anegdota o marzycielu — poniżej tej sumy marzenie mi się nie opłaca". Otóż film ma to do siebie, że organizuje marzenia poniżej tysiąca dolarów, element fantastyki lokując raczej w sferze logiki zdarzeń, niż w fantastycznych sytuacjach. I w tych granicach — w granicach marzeń zmaterializowanego drobnomieszczanina, a więc nie oddalając się zbytnio od rzeczywistości — rozwija się od sześćdziesięciu lat film zachodni.

Istnieje, zapewne, w tej dziedzinie jakieś falowanie. Film zbliża się do rzeczywistości, potem się od niej oddala, czasami — choć są to wypadki dosyć rzadkie — zrywa z nią wszelki kontakt. Można sobie zadać pytanie: jaki mechanizm tu działa?

Jest to powszechnie znane zjawisko socjologiczne, które znamionuje całą ewolucję sztuk przedstawiających. Zależnie od sytuacji świadomości społecznej — notujemy zbliżanie i oddalanie się od rzeczywistości. Jeżeli na przełomie XVI

i XVII wieku narodziła się w Holandii wielka sztuka realistyczna, zwrócona w swoich gatunkach rodzajowych, portretowych, martwej naturze w stronę codziennego dnia — to dlatego, że młoda Holandia przeżywała pierwszy, optymistyczny okres rozwoju własnej państwowości połączonej z nagłym rozkwitem dobrobytu, spowodowanym rozrastającym się handlem zamorskim Holandii XVII wieku. Ta rzeczywistość była więc przez odbiorców sztuki akceptowana i jej odbicie Holendrzy chcieli oglądać w swoich domach. Ale sztuka ta załamała się w momencie nowych niepokojów politycznych i następujących kryzysów gospodarczych, związanych z utratą przodującego miejsca Holandii w handlu międzynarodowym. Człowiek ułomny nie szuka swego realistycznego portretu, domagając się idealizacji albo zgoła fantastyki.

Kino ostatnich kilkudziesięciu lat miało momenty, kiedy całkowicie i zasadniczo odwróciło się od rzeczywistości. Ale były to szczególne okresy historyczne. Niemieckie kino ekspresjonistyczne, które narodziło się nazajutrz po klęsce wilhelmińskich Niemiec, jest dobrym tego przykładem. Publiczność, w obliczu kryzysu o rozmiarach nieznanych w historii nowożytnych Niemiec, fantastycznej dewaluacji, ogólnego zubożenia, a także w obliczu wspomnień olbrzymich i daremnych ofiar wojennych — była w takiej sytuacji psychicznej. Rzeczywistość była przedmiotem negacji. Na tym gruncie narodziła się kaligaryczna wizja świata, histeryczna, oszalała, w której zwycięża mistyczne Zło. Taki okres powtórzył się w pewnym sensie w kinematografii francuskiej w latach okupacji. Rzeczywistość okupacyjna była negowana. Film francuski nie był w stanie na nią spojrzeć. I wtedy — rzecz zdumiewająca w filmie francuskim, mającym naturalne skłonności do pewnej formy realizmu — francuska twórczość filmowa przeżyła swój wielki okres fantastyki — począwszy od śmiertelnie poważnych *Wieczornych gości* Carnégo, a kończąc na zabawnej, pełnej wdzięku *Nocy fantastycznej* L'Hérbiera.

Ale są to wypadki graniczne, jedyne w swoim rodzaju, wynikłe z niezwykle ostrych kryzysów. Normalnie film ciągle ewoluuje wokół codziennej rzeczywistości, tylko spogląda na nią raz bardziej, raz mniej przenikliwie. Tu zresztą działa ten sam mechanizm, to samo falowanie świadomości społecznej. W sytuacjach trudnych, kryzysowych, pozbawionych realnych perspektyw film — ciągle pozostając w granicach rzeczywistości — od prawdy się oddala. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, w okresie ostrego przesilenia gospodarczego, ulubionymi bohaterami stali się milionerzy — szczególnie zaś tacy, którzy zyskali olbrzymią fortunę przez nieoczekiwany spadek po zapomnianym wujku czy przez małżeństwo z ubogą dziewczyną, która okazała się właścicielką kopalni złota. Prawdziwą obsesją filmów tego okresu stał się dlatego temat losu na loterii, który niespodziewanie przynosi szczęście i stawia bohatera wobec nowych, jakże przyjemnych, kłopotów. Wszystko to dzieje się w normalnym, codziennym życiu — i tu nie ma żadnego fałszu. Fałsz tkwi jedynie w szczególnej logice tych nieoczekiwanych spadków, małżeństw i losów loteryjnych, logice wynikłej z szarej, trudnej rzeczywistości, która bohaterom podobnych niespodzianek nie gotuje.

Odwrotnie, w sytuacjach gospodarczo i psychologicznie ustabilizowanych, publiczność nie boi się oglądać na ekranie swojego portretu; jest z niego nawet dumna. Afirmuje rzeczywistość, a nawet — rzecz paradoksalna — jest skłonna tolerować na swoim portrecie rysy, ślady brzydoty. Znudzona ustabilizowanym życiem daje artystom szanse odnajdywania w codziennej nudzie dramatycznych i prawdziwych konfliktów. Zależy tylko od nich, od artystów, od ich talentów i odwagi, czy potrafią tę szansę wykorzystać, czy też razem ze swoim społeczeństwem grzęzną w konformizmie i akceptacji bez zastrzeżeń.

Tak więc szeroko pojmowana funkcja poznawcza współczesnego kina jest dosyć wątpliwa. Obraz oglądany na ekranie nie daje pełnego obrazu opisywanych społeczeństw,

nie przedstawia konfliktów, leżących u podstaw ich ewolucji. Kino często kłamie, zwłaszcza jeśli chodzi o ukazanie rozwoju społeczeństwa; tego, co jest w nim nowe i cenne. Ale bardziej wąsko rozumiana funkcja poznawcza kina: funkcja przedstawiania fizycznego obrazu rzeczywistości, jego wyglądu, obyczaju, zachowania się ludzi — jest nie do zakwestionowania. Film w tym — na pewno bardzo wąskim — zakresie wypełnia więc zadanie walki z czasem, daje odpowiedź na „kompleks mumii".

Powstaje tylko pytanie, czy owa wąsko rozumiana funkcja rejestrowania rzeczywistości ma coś wspólnego z szeroko pojmowaną funkcją komentowania, oświetlania, ukazywania jej podstawowych konfliktów? Innymi słowy czy istnieje związek między rejestrowaniem „małej" rzeczywistości, a odkryciem jej pełnego obrazu?

W moim przekonaniu istnieje. Może nie jedyna, ale najprostsza droga do ukazywania pełnej rzeczywistości wiedzie właśnie tędy. Jeżeli tylko film zachowuje elementarną uczciwość wobec rzeczywistości — to jest to wprawdzie tylko pierwszą, ale niezbędną przesłanką do ukazania prawdy pełnej.

Dlatego, jeśli mówi się o współczesnym polskim filmie, i o tym czy, i w jakiej mierze, ukazuje on współczesną rzeczywistość, myślę, że na samym początku trzeba odpowiedzieć na owe pytania wstępne ale niezbędne: z jakiego surowca był ten film zbudowany? I dlatego właśnie na wstępie niniejszych rozważań zadaję owo, na pozór nieistotne pytanie: jak wygląda Polska w naszym filmie z perspektywy roku 2000?

W odniesieniu do naszej kinematografii pytanie ma wagę szczególną. Mowa była o tym, że falowanie świadomości widowni w krajach zachodnich — od chęci spojrzenia na rzeczywistość w okresie ustabilizowanym, aż do odwracania się od niej i zainteresowania sferą prefabrykowanych snów w okresie kryzysów — wyraża się niezwłocznie językiem frekwencji kinowej, której żadna kinematografia nie może

bagatelizować. Śruba komercjalna kinematografii zachodniej jest bezwzględna, i wysiłki, zmierzające do tego, by mimo wszystko, wbrew wszystkiemu, mówić coraz precyzyjniejszą prawdę o rzeczywistości — są w dużej mierze skazane na niepowodzenie. Ale u nas czynnik ten nie istnieje; w każdym razie nie istnieje w tym stopniu, by formować narodową kinematografię. Kinematografia socjalistyczna jest w wyjątkowo dobrej pozycji do mówienia prawdy.

Dlatego też chcemy wyśledzić w produkcji filmowej ostatnich kilku lat obrazy rzeczywistości polskiej, określić ich zakres, siłę jej przedstawień i jej słabości. A także spróbować odpowiedzi na pytanie: co ją deformowało, często już w samym zarodku?

RZECZYWISTOŚĆ I KONWENCJE

Będziemy więc w polskim filmie ostatnich lat odnajdywać charakterystyczny pejzaż naszego kraju, typy ludzkie, grę aktorów zawierającą prawdę o zachowaniu naszych współczesnych, sytuacje charakterystyczne dla naszej rzeczywistości; wszystko to, co stanowić może dokument dla roku 2000, to, co rozproszone w wielu filmach, niezorganizowane w precyzyjną całość będzie ekwiwalentem rzeczywistości. Rozważania te będą więc odnosić się przede wszystkim do sfery warsztatu realizatorskiego.

I tu od razu natrafimy na podstawową trudność. W istocie elementem najbardziej deformującym w tej sferze rzeczywistość jest w filmie konwencja jej przedstawienia, początkowo ukształtowana przez rzeczywistość ale potem, odkąd przemienia się w obowiązującą rygorystyczną zasadę, coraz bardziej oddalająca obraz od rzeczywistości. Warto zacytować, co mówi o tym Jean Renoir, którego uznać można bez przesady, za ojca realistycznego kierunku reżyserskiego w filmie europejskim:

„Pewna szkoła, powiedzmy Hollywood u swoich począt-

ków, odnalazła jakąś rzeczywistość: zadziwiała nią w latach 1918—1920. Aż do roku 1925 dawała przedstawienia Ameryki, które nawet w złych filmach były przedstawieniami bardzo wiernymi. Ludzie, którzy w tych czasach oglądali filmy amerykańskie otrzymywali obraz, który nie był wcale fałszywy. Aktorzy naśladowali gesty otaczających ich ludzi i przekazywali je z całą świeżością. Dam inny przykład: jeszcze przed filmem amerykańskim teatr bulwarowy przedstawiał pewne pozy: były to pozy tzw. naturalne, odkryte przez Antoine'a, który narzucił je przeciwstawiając się teatrowi romantycznemu. Ale, pozy te z czasem stały się równie sztywne, co pozy romantyczne, które miały zniknąć. Kiedy realizowałem *Madame Bovary*, zetknąłem się z reżyserem operowym i trupą śpiewaków, którzy umieli dobrze śpiewać i grać tak, jak śpiewano i grano przed rewolucją Antoine'a, przed weryzmem, przed realizmem. Istnieje więc w *Madame Bovary* mały fragment „Łucji z Lammermooru", który śpiewany jest tak, jak go śpiewano w dawnych czasach. Aktorzy zwracają się do publiczności, unikają spoglądania na siebie; bohater deklarując miłość swojej kochance zwraca się nie do niej, tylko do publiczności; kiedy pada na kolana, czyni to w trzech czwartych. Ludzie uważali to za zdumiewające, mówili: „Mój Boże, ależ w tamtych czasach źle grano, jakież to mało naturalne!" Antoine zastąpił to aktorami, którzy mówiąc do siebie zwracali się do siebie. Również w kostiumach i w dekoracji wprowadził pewien styl kopiowania rzeczywistości.

Ale to kopiowanie, przez dwadzieścia lat, stało się także konwencją. Kiedy zaczynałem pracować w filmie byliśmy w samym środku tej konwencji...

...tak więc ta gra amerykańska, tak bardzo naturalna, powoli stawała się fałszywa. Została sklasyfikowana i skatalogowana. Człowiek, który siada na poręczy fotela, zamiast na fotelu — to bardzo dobre, jeżeli działa bez zastanowienia. Ale od chwili, kiedy *musi* usiąść na poręczy fotela, to staje się to konwencją równie fałszywą, co miecz d'Artagnana.

I to samo prawdopodobnie stało się teraz z włoskim neorealizmem, który daje dzieła równie fałszywe, jak fałszywa była gra Franceski Bertini. W istocie „film" staje się zawsze czymś w rodzaju nieprzeźroczystej mgiełki pomiędzy naszym okiem a rzeczywistością, i ciągle się zmienia, zmienia, zmienia... Tylko nasza świadomość może ją przekształcić. Ten, który ją akceptuje, czyni tak — bo jest to najłatwiejsze. W istocie problem polega na tym, by każdy operator, każdy malarz dekoracji, każdy stolarz, dekorator i aktor — jeśli film ma pozostać rzeczą żywą — odkrywał zawsze wszystko na nowo..." *)

W istocie film, jak mało która dyscyplina artystyczna, jest stale wystawiony na niezmiernie silne ciśnienie norm estetycznych. W znacznej części bieżącej produkcji filmowej czynnik kreacyjny, indywidualny jest wyeliminowany na rzecz bieżących standartów tematu, dramaturgii, obrazowania, a także standardów aktualnego gustu publiczności. W takiej sytuacji nie znajduje się bodaj żaden gatunek twórczości. A i ta — arytmetycznie niewielka część produkcji filmowej, w której czynnik kreacyjny jest zaakcentowany — jest także wystawiona na działania norm estetycznych — prawda, że innego rodzaju — ale działających niemniej silnie.

W filmie polskim, mieliśmy zresztą dosyć dobitną demonstrację tego niszczycielskiego działania, w okresie poprzedzającym omawiany tu okres rozkwitu. Działanie normy estetycznej było bardzo silne. Do szczegółowszego omówienia tego mechanizmu przyjdzie mi jeszcze powrócić. Mimo, iż — nawet w najbardziej dogmatycznych wypowiedziach — zastrzegano się przed posądzeniami o lansowanie estetyki normatywnej, to (przynajmniej w filmie) istniała ona z całą pewnością. Powtórzyła się tu owa ewolucja, o której mówi Jean Renoir. Film radziecki, a w szczegól-

*) Jacques Rivette et François Truffaut, Nouvel entretien avec Jean Renoir, „Cahiers du Cinéma" nr 78, 1957.

ności ten jego nurt, który wykrystalizował się gdzieś w latach trzydziestych był bezspornie nową konwencją przedstawiania otaczającej rzeczywistości. Myślę tu o pewnej formule eposu społecznego. Brała ona początek z metod artystycznych i postaw bardzo indywidualnych: z jednej strony z filmów takich jak *Czapajew* braci Wasiliewów pełnych ruchu, akcji, przygody; z drugiej strony takich jak *Trylogia o Maksymie* Kozincewa i Trauberga z bogatym obrazem środowiska; wreszcie z filmów typu *Wielkiego obywatela* Ermlera, akcentujących psychologię. Cytowane tu pozycje, wszystkie trzy bezspornie wybitne, można uznać za bardzo od siebie odległe, ale myślę, że w gruncie rzeczy mają one ze sobą wiele wspólnego — i stanowią fundament rozwiniętego potem systemu estetycznego.

Filmy te stanowiły w swoich latach, z całą pewnością, wtargnięcie na nowe obszary życia ludzkiego, przedtem niepenetrowane przez kino. Nowa rzeczywistość bez precedensu, nowy układ stosunków społecznych, dał początek nowym konfliktom, nowym sytuacjom, które tu w sposób niezmiernie wnikliwy zostały zaprezentowane. Wraz z tymi pozycjami kinematografia wkroczyła na tereny wielkiego konfliktu między interesem osobistym, a interesem społecznym, ukazując ostre, dramatyczne jego spięcia; a także konflikt między dawną, ukształtowaną w innych okolicznościach społecznych psychiką — a rzeczywistością nową, stawiającą przed człowiekiem nowe zadania. Tradycyjny konflikt ze sfery konsumcji, zastąpiły te obrazy konfliktem ze sfery produkcji. Filmy te — i cały szereg pochodnych dały początek pewnym typom, niezmiernie charakterystycznym, uwolnionym od międzynarodowych, quasi-uniwersalnych sztamp charakterologicznych; typom o silnym zabarwieniu narodowym, a jednocześnie proletariackim z krwi i kości, przedstawianym wnikliwie i zręcznie. Sztuka ta wyrosła na gruncie rosyjskiej tradycji artystycznej, o silnym zabarwieniu rodzajowym, dała bogaty obyczajowy obraz radzieckiego społeczeństwa robotniczego i wiejskiego.

którego stopień autentyzmu, był niekiedy wręcz zaskakujący. W latach trzydziestych filmy te były więc odkryciem nowego świata, skomplikowanego, nieuproszczonego, pełnego dramatycznych spięć i pełnego prawdy psychologicznej i obyczajowej.

PRÓBY POKONANIA KONWENCJI

Z czasem doszło jednak do kodyfikacji tych zasad obrazowania. I te właśnie normy, a w każdym razie ich rygorystyczny charakter, spowodowały pewne zakłócenie rozwoju kinematografii polskiej w okolicach roku 1950. Ale i tutaj, podobnie jak w kinematografii radzieckiej, silne talenty potrafiły przełamywać normy — i dlatego mimo całego ich rygoru, z lat tych pozostało kilka pozycji, często niespodziewanych, które zachowały wartość świadka rzeczywistości swego okresu.

Chciałbym tu dla przykładu zatrzymać się nad trzema reżyserami, którzy zachowali do dziś pod tym względem bezsporną wartość: Jerzym Kawalerowiczem, Janem Rybkowskim i Aleksandrem Fordem.

Jerzy Kawalerowicz był i pozostał do dziś dnia, reżyserem filmowym najbardziej w Polsce wrażliwym na otaczający świat, czującym przenikliwie wymowę scenerii, świetnym w realistycznym typażu aktorskim i umiejętności prowadzenia aktora w sposób bliski rzeczywistości. Jego duża wrażliwość plastyczna a jednocześnie dobry zmysł obserwacji zezwala mu na zamykanie wizualnej rzeczywistości w ostrych, przejmujących skrótach. Już w jego pierwszym filmie zrealizowanym wespół z Kazimierzem Sumerskim *Gromadzie* poprzez schematycznie skonstruowany scenariusz, czuło się autentyzm wsi polskiej, prawdziwość wielu typów ludzkich. Także dlatego jego dwuczęściowy film *Celuloza* i *Pod frygijską gwiazdą* pozostaje do dziś dnia pozycją o dużych wartościach. Dał się w nim odczuć pewien

wpływ radzieckiego eposu społecznego, o zabarwieniu środowiskowym, ale Kawalerowicz w szczegółowym rysunku, w typie zawartych obserwacji nie uległ żadnym normom tylko stworzył obraz własny, nowy, często odkrywczy. W przedstawieniu zrekonstruowanego przecież w ateliers międzywojennego Włocławka, w rysunku bohaterów: surowego Szczęsnego i Madzi — kreacji bardzo lirycznej, niesłychanie prawdziwej, w ukazaniu stosunków między nią a bohaterem, wreszcie w doborze wszystkich charakterów drugoplanowych — potrafił Kawalerowicz przywołać obraz Polski lat trzydziestych, bardzo prawdziwy. Dla owego widza z roku 2000 *Celuloza* pozostanie w moim przekonaniu dokumentem dużej wagi.

Jan Rybkowski zaznaczył się w tym okresie dwoma filmami, uznanymi z perspektywy na ogół za niepowodzenie — które jednak, z przyjętego tu punktu widzenia, wydają mi się do dziś dnia interesujące. Myślę tu o *Pierwszych dniach* adaptacji powieści Bogdana Hamery „Na przykład Plewa" oraz o filmie — uznanym za porażkę — *Autobus odjeżdża o 6.20* według scenariusza Wilhelminy Skulskiej. W pierwszym z tych filmów Rybkowski potrafił w postaci majstra Plewy, kreowanej przez Jana Ciecierskiego, odnaleźć wiele cech nieznanej naszym ekranom prawdy o człowieku starszego pokolenia przystosowującym się do nowych czasów. W tym filmie, o niepopularnym „temacie produkcyjnym" — dzięki aktorstwu Ciecierskiego odnajdujemy obraz człowieka na przełomie dwóch epok: bardzo wiarygodnego, prawdziwego. Podobnie w filmie *Autobus odjeżdża o 6.20* Rybkowski potrafił uchwycić atmosferę małego miasteczka z karuzelą na rynku, zakładem fryzjerskim i jego popołudniową nudą.

O Aleksandrze Fordzie wspominam tu tylko na marginesie. Jego wyjątkowy talent kieruje go zawsze raczej w stronę stylizacji, w stronę pięknej kompozycji plastycznej, a w płaszczyźnie treści — w stronę pewnej romantycznej wizji świata. Dlatego też jego obraz rzeczywistości bywa

zwykle zdeformowany w znamienny sposób — i z tego powodu dla rozważań o surowym autentyzmie sztuka jego nie jest bardzo charakterystyczna. A jednak w *Piątce z ulicy Barskiej* — co trafnie podkreśla K. T. Toeplitz w swym eseju o problemie młodzieży w polskim filmie — „terenem akcji jest ulica warszawska roku 1947, wprawdzie nie całkiem jeszcze realna (...) ale przecież starająca się jakoś oddać normalne, powszednie warunki, w których obracają się setki, tysiące młodych ludzi"*). Ford w istocie stworzył dość autentyczny, a w obrębie produkcji filmowej tego okresu — wyjątkowo autentyczny obraz.

Nadszedł jednak rok 1955, a z nim, odświeżenie atmosfery artystycznej, upadek krępujących ją norm — i odnowienie polskiego filmu. Jaki obraz Polski zarysuje się teraz? Czy prawdziwy? Czym przesłonięty? Jakie mechanizmy zaczną teraz funkcjonować?

EKSPLOZJA W STUDIO DOKUMENTALNYM

Około tego roku w warszawskiej wytwórni filmów dokumentalnych nastąpiło coś w rodzaju eksplozji. Powstał tam szereg niedługich filmów dokumentalnych o tematyce społecznej. Filmy te mniej czy więcej dojrzałe artystycznie, miały wszystkie w sobie coś, co odświeżyło nasze pojęcia o roli społecznej i o możliwościach filmu. „Mam przekonanie — pisał kiedyś świetny teoretyk i reżyser filmu dokumentalnego Paul Rotha — że film dokumentalny stanowi najważniejszy krok naprzód w rozwoju całej sztuki filmowej aż po dziś dzień" **). Taki krok został wtedy uczyniony u nas — przy czym jego podstawowe znaczenie odnajdujemy właśnie w sferze nowego ukazywania rzeczywistości.

W polskim filmie dokumentalnym od roku 1945 działy się

*) Krzysztof T. Toeplitz, Święci Młodziankowie, „Dialog" nr 2, 1960.

**) Paul Rotha, przy współpracy Sinclaira Road i Richarda Griffithsa, Documentary Film, London 1952.

rzeczy interesujące. Nawet w najsłabszych latach rejestrowaliśmy osiągnięcia: filmy zaangażowane społecznie, dojrzałe artystycznie o pięknych ekspresyjnych zdjęciach, o ciekawej koncepcji dźwięku. Czegoś im jednak nie dostawało.

Przed pół wiekiem, kiedy pojawił się na ekranie pierwszy reportaż filmowy, Bolesław Matuszewski, entuzjasta dokumentu filmowego zawołał: „Film nie ukazuje może historii w jej pełnym kształcie. To jednak co ukazuje jest niewątpliwe i stanowi prawdę absolutną" *). Nie zawsze, nie zawsze...

W filmie Ludwika Perskiego *Warszawa*, jednym z najciekawszych dzieł tego okresu, istniało pięknie skomponowane ujęcie placu Zamkowego z kolumną Zygmunta. Gdyby jednak przesunąć kamerę o dwa stopnie w prawo, ujrzelibyśmy na ekranie gruzy Zamku Królewskiego, a na lewo nieporządki u wylotu ulicy Piwnej i Świętojańskiej. Ale nie, kamera nie przesunęła się. W tym miejscu natrafiła na opór i to we wszystkich niemal naszych dokumentach. Dokonywano wielkich wysiłków, by w obrębie ograniczonego pola widzenia dać rzeczy możliwie najlepsze i najbardziej przekonywające. Zawsze, gdy dochodziło do pewnego punktu, kamera samoczynnie wyłączała się.

W WFD w roku 1956, doszło do likwidacji tego oporu, który uniemożliwiał dokumentalistom wykonywanie ich najważniejszej funkcji: wszechstronnego, nieograniczonego rejestrowania rzeczywistości. Dwa spośród tych filmów były bezpośrednią repliką na tamtą estetykę „wyłączającej się kamery": *Warszawa 56* Bossaka i Brzozowskiego oraz *Lubelska Starówka* Kosińskiego i Dmochowskiego. W pierwszej sekwencji *Warszawy 56* oglądamy znajome zdjęcia z *Warszawy* Perskiego. I potem, nagle, film przechodzi w inną sferę. Oglądamy nawpół rozwalony dom na Polnej,

*) Bolesław Matuszewski, Une nouvelle source de l'histoire — Nowe źródło historii, FAW, Warszawa 1955.

z którego widać w oddali sylwetkę Pałacu Kultury i Nauki. Nad przepaścią nie zabezpieczonych schodów raczkuje niemowlę. Za nim wlecze się sznur; odwiązał się od łóżka, do którego zwykle przywiązuje go matka. Dziecko raz zbliża się do przepaści, raz oddala. Naraz sznur zaczepił się o coś. Dziecko tuż nad przepaścią przewraca się. Płacze. Potem oglądamy niezamieszkałe biurowce na Kruczej, wreszcie napisy końcowe. Przez cały ten czas z głośnika dobywa się rozpaczliwy szloch dziecka.

Pojawiły się dalsze filmy. Myślę tu przede wszystkim o dwóch: *Paragrafie zero* Włodzimierza Borowika oraz *Ludziach z pustego obszaru* Karabasza i Ślesickiego. Pierwszy z nich, posługujący się w niektórych fragmentach techniką zdjęć z ukrycia zarejestrował jedyny w swoim rodzaju obraz warszawskiej ulicy, dotąd nieznany filmowi, nieuświadomiony społeczeństwu: środowisko warszawskiej prostytucji, której nędza i ohyda przekracza wszystko, co na ten temat przedstawia na ogół światowy film fabularny, zwykle mówiący o tej sprawie w pewien charakterystyczny, z lekka kokieteryjny sposób. W gestach, intonacjach zatrzymywanych prostytutek, fotografowanych z ukrycia, czuje się niesłychany, przejmujący autentyzm. Podobnych odkryć potrafili dokonać autorzy *Ludzi z pustego obszaru*, filmu o środowisku znudzonej, na wpół chuligańskiej młodzieży warszawskiej, przede wszystkim w autentycznych, nieinscenizowanych fragmentach, otwierających film. Oto najwybitniejsze osiągnięcia.

Wśród filmów warszawskiej wytwórni znajduje się także kilka takich, które zasilane tą samą pasją demaskatorską mają wszakże mniejszy walor autentyzmu. Od strony artystycznej znamionuje je skłonność do wymierzonych kompozycji, zwiększania ekspresji, dramatyzacji zbliżonej do tradycyjnego filmu fabularnego. Mam tu na myśli *Miasteczko* Ziarnika o zamierającym małym mieście w Kielecczyźnie oraz *Skalną ziemię* Borowika film o pracy wiejskiego lekarza. Paradoksalnie — słabością tych filmów jest ich dość

wyraźnie zarysowana teza publicystyczna, będąca negacją tez poprzedniego okresu. W wypadku *Miasteczka* teza brzmiała: miasta prowincjonalne w Polsce powoli zdychają a nie przeżywają okresu wspaniałego rozkwitu, jak twierdzono ongiś. Zapewne, ani jedno, ani drugie nie było prawdziwe. Ale zaplątawszy się w ostrą polemikę autorzy *Miasteczka* nie zadbali o autentyzm opisywanego środowiska. Zdjęcia stają się konwencjonalnie (niejako „pod tezę") inscenizowane, komentarz tę tezę z naciskiem eksponuje.

Swoistym ukoronowaniem gatunku jest film Hoffmana i Skórzewskiego *Kalwaria Zebrzydowska*. Nad filmem tym warto zatrzymać się nieco dłużej. Jest to w zasadzie reportaż z pielgrzymek podkarpackich górali do miejsca widowisk pasyjnych połączonych z odpustem w Kalwarii Zebrzydowskiej. Jest wczesna wiosna, Wielkanoc — na ziemi resztki śniegu, i w tej zimnej, okrutnej scenerii widzimy pochody ludzi, zawodzących pieśni, zapatrzonych w cel swojej wędrówki. Na twarzach widać zaciętą, ślepą determinację. Nie dostrzegają otaczającego świata; nie widzą też wycelowanych w nich kamer, dając tym samym autorom możliwość stworzenia jedynego w swoim rodzaju dokumentu, o niebywałej wartości etnograficznej. Swoistą pointę stanowi napis końcowy: Wielkanoc 1957. Kiedy ogląda się ten film, ogarnia zdumienie. W połowie XX wieku wkraczamy dzięki filmowi w środek średniowiecza; oglądamy obraz z naszej rzeczywistości — tchnący w każdym fragmencie autentyzmem; rzeczywistości, której nie podejrzewaliśmy, że może istnieć. Film Skórzewskiego i Hoffmana spełnia tę napiękniejszą funkcję filmu dokumentalnego: uchwytywania rzeczywistości *in crudo*, odkrywania widzowi rzeczy, po których codziennie ślizga się jego wzrok, nie dostrzegając ich.

Przez swój autentyzm, swoją wspaniałą opisowość film ten stał się zjawiskiem kontrowersyjnym. Wierzącym może się wydać obrazą ich uczuć religijnych, przedstawiając okrutny, średniowieczny spektakl, w którym uczestniczą współcześnie chrześcijanie. Niewierzącym może się wydać

nie do przyjęcia myśl, że w okresie daleko posuniętej laicyzacji społeczeństwa i postępów naukowego światopoglądu — istnieje w kraju zakątek, w którym prymitywne wierzenia mają siłę iście zwierzęcą.

Jest to sprawa ogólniejsza, która w istocie odnosi się do całej tzw. czarnej serii dokumentalnej, i w ogóle — do wszelkich filmów dokumentujących autentyczny wygląd i autentyczny obyczaj ludzki. Chodzi o to, czy dyscyplina artystyczna, taka jak film dokumentalny, może poprzestać na wiernym opisie, powstrzymując się od uogólnienia, od nadania opisywanemu zjawisku właściwych perspektyw socjologicznych i psychologicznych? Wydaje się, że we wszystkich innych dyscyplinach artystycznych — szczególnie w powieści i filmie fabularnym ten swoisty naturalizm, byłby nie do przyjęcia. Uzasadnione jest domaganie się od artysty objaśnienia, zajęcia stanowiska, intelektualizacji opisywanej materii, nadania jej właściwych perspektyw. Zaryzykowałbym jednak twierdzenie, że ta zasada nie może być odnoszona mechanicznie do wszystkich przejawów sztuki, a szczególnie ostrożnie winna być stosowana w odniesieniu do filmu dokumentalnego. Myślę, że w samej istocie tego typu twórczości, leży czysta obserwacja, szczegółowość, pewien naturalizm, polegający na poszukiwaniu autentyzmu, na pozór zewnętrznego. I w tym sensie najlepsze części „czarnej serii" wraz z *Kalwarią Zebrzydowską* — nie kreśląc rozległych perspektyw opisywanych zjawisk, były zjawiskiem pozytywnym — a z perspektywy roku 2000 — cennym dokumentem epoki.

RZECZYWISTOŚĆ I CIEŃ NEGATYWNEGO SCHEMATU

Podobny, na wpół jeszcze dokumentalny charakter, dla naszych rozważań niezmiernie istotny, ma film wyprodukowany przez młodych filmowców z łódzkiej szkoły filmowej pt. *Koniec nocy*. *Koniec nocy* sprawia najpierw wrażenie

etiudy, a w każdym razie nie filmu fabularnego przeznaczonego na publiczne ekrany. Jego fabuła jest uboga i nie bardzo zręcznie skonstruowana. Brak jej podstawowej dla filmu fabularnego cechy: żadna z postaci nie zostaje rozwinięta, nie staje się ani przez chwilę przedmiotem dramatu, będąc tylko przykładem pewnych procesów społecznych (w dwóch tylko wypadkach autorzy scenariusza chcieli postacie rozwinąć, ukazując obcesowo i nie bardzo udolnie sytuację domową Filipa i Małego). Fabuła czy pseudofabuła tego filmu ma więc raczej charakter wielkiego pretekstu do czynienia obserwacji; ramy jakiegoś reportażu, który uchwyciłby zewnętrzny — zapewne — ale bardzo ciekawy obraz sprawy chuligańskiej. *Koniec nocy* jest w gruncie rzeczy reportażem, nie bardzo szczęśliwie fabularyzowanym reportażem. Nie jestem zresztą pewny, czy sami autorzy zdali sobie sprawę z gatunku podejmowanego zamierzenia i z wytrzymałości tworzywa, którym się posługują. Są oznaki, że nie: oto ślady poszukiwania efektywności, która w konwencji reportażowej nie bardzo jest na miejscu. Myślę tu np. o scenie, w której ojciec Filipa wyraża swą poobozową, obsesyjną obawę przed chłodem; podobnie „efektowny" chwyt dwóch relacji tego samego wydarzenia znalazł się tu chyba przez pomyłkę, ponieważ nic nie wyjaśnia, poza dość obojętnym widzowi faktem nieobecności jednego z bohaterów. Ale w sumie, te niezręczności i pomieszania są rzeczą drugorzędną. Film ten powstał w warunkach niejako polowych, za ułamek sumy wydawanej normalnie na film fabularny. Ekipa musiała więc wyjść w plener, odwołać się do młodych, nie wymagających wiele aktorów.

I to właśnie nadało filmowi wartości, których z racji prymitywnego scenariusza film nigdy nie byłby osiągnął. Jego wartość tkwi w sile obserwacji, w prawdzie, w szczerości, w bezpośrednim — pozbawionym owej nieprzeniknionej mgiełki, o której mówi Renoir — spojrzeniu na rzeczywistość. Wszystko tu brzmi prawdziwie, tchnie autentyzmem: stroje młodych chuliganów, rzucane sobie słowa, cudownie

podchwycona maniera gestu i intonacji; obraz Łodzi ze smutnym, obdrapanym kinem i ludźmi na słabo oświetlonej ulicy; sklepy z asortymentem wódki, octu i musztardy. W tej najcenniejszej, obserwacyjnej tkance *Końca nocy* nie ma już poszukiwania żadnych fałszywych efektów. Materia niesfałszowanej obserwacji przenika powoli film i ogarnia widza. Widz nie dowie się — zapewne — z tego filmu, jakie prawa rządziły społeczeństwem połowy wieku; zobaczy jednak coś zdumiewającego: boleśnie prawdziwy wygląd ludzi i miasta lat pięćdziesiątych.

Nie tylko studenci łódzkiej szkoły pokazali taki obraz. Wydaje się, że jedną z ważniejszych indywidualności kształtujących ów proces dokumentowania współczesności jest Jerzy Zarzycki. Już jego *Uczta Baltazara* — mimo wszystkich uproszczeń fabuły i naiwności wielu rozwiązań reżyserskich nacechowana była chęcią udokumentowania współczesności (znaczna część tego nie udała się autorowi). Zasada konstrukcyjna filmu polega na tym, że człowiek od współczesności polskiej odległy, powoli, pod wpływem poznawania kraju, staje się jej coraz bliższy. Myślę, że film ten w schemacie przygodowego filmu zawarł jednak pewną sumę obserwacji i obrazów niesfałszowanej Polski. Następny film Zarzyckiego *Ziemia*, według scenariusza Danuty Ścibor-Rylskiej uznany został na ogół — i to zarówno przez krytykę, jak i przez publiczność — za utwór całkowicie nieudany. Trudno się jednak w pełni zgodzić z tą oceną. Scenariusz postawił w centrum filmu niezmiernie prawdziwą psychologicznie sprawę ślepego, chciałoby się powiedzieć, zwierzęcego przywiązania chłopa do ziemi; sprawę szczególnie dramatyczną w okresie postępów kolektywizacji wsi. Był to jednak nagi schemat fabularny, nierozwinięty ani w sytuacjach ześlizgujących się często w stronę banału ani — co naważniejsze — nierozwinięty w sferze przedstawionych tam postaci. Film w zasadzie nie zdołał pokonać niedostatków scenariusza, udało się jednak Zarzyckiemu wespół z operatorem Wójcickim przedstawić pewne epi-

zody, z punktu widzenia wiejskiej rzeczywistości niezmiernie trafne, bystro podchwycone. O ile postać gospodarza była w scenariuszu słabo naszkicowana, o tyle w interpretacji Janusza Strachockiego, a przede wszystkim w fotografii Wójcickiego, postać ta nabrała wyrazistości: do dziś pamiętamy sylwetkę chłopa o zmęczonej twarzy, pochylonego, przygniecionego; człowieka, w którym drzemie jednak jakaś prymitywna siła. Istnieje też w filmie szereg scen, które z punktu widzenia obrazu rzeczywistości — wydają się wręcz rewelacyjne, a których film polski nigdy przedtem nie pokazał. Myślę tu np. o finałowej scenie przedwiośnia, kiedy ociężały bohater w dniu Wielkanocy wychodzi przed dom, rozgląda się po swojej ziemi, i czuje — to widz odczuwa w sposób niemal fizyczny — czuje jej ostry zapach, jej przebudzenie.

Wreszcie trzeci film Zarzyckiego *Zagubione uczucia* wymaga uważniejszego przyjrzenia się.

Jest to utwór zrobiony z dziwnego, niejednolitego surowca, poruszający się ciężko, o niezgrabnych proporcjach, daleki od wszelkiej elegancji, ba, nawet od najkonieczniejszych jej wymogów. Ale upieram się przy zdaniu, że jest to jeden z ciekawszych filmów polskich ostatnich lat. Poprzez duże szpary niezgrabnej konstrukcji sączy się i ogarnia widza jakaś materia szczerości, prawdy dochodzącej chwilami do okrucieństwa. Bezbarwne, nieotynkowane bryły nowych domów, rozkopane ulice, tramwaj chlupiący po błocie, ludzie w „waciakach" idący nad ranem do pracy, jakby przygnieceni jakimś ciężarem — wszystko to jest niezwykłym, prawdziwym pejzażem powstającego w szczerym polu miasta. Zresztą prawda wsącza się dalej, poza pejzaż. W filmie są jakieś na pozór bezsensowne, stojące poza akcją epizody, jakieś rzucane sobie podekscytowane słowa, zniecierpliwione gesty w sklepie, w tramwaju...

Wreszcie w sferze psychologii bohaterów pojawiają się momenty ciekawe. Myślę szczególnie o perypetiach Adama, chłopca dobrego, który pod wpływem drobnych, lecz do-

kuczliwych trudności, staje się czymś w rodzaju wroga społeczeństwa. Autorzy filmu są tu chyba na tropie owego nieopisanego dotąd w Polsce mechanizmu dziczenia człowieka pośrodku cywilizowanego społeczeństwa. Scena, w której Adam obserwujący pogodną zabawę dzieci w przedszkolu — chwyta niespodziewanie piłkę i z jakąś na pozór małpią złośliwością rzuca ją jak pocisk w sam środek rozbawionej grupy — ta scena jest rewelacyjnym skrótem psychologicznym, socjologicznym i artystycznym.

Na tę warstwę szczerości i prawdy, nałożyła się jednak druga, nie do przyjęcia. Po olbrzymiej, niemal połowy filmu sięgającej ekspozycji, fabuła zmierza niespodziewanie ku innemu środowisku, innym konfliktom i kończy się brawurową sceną jazdy rozpędzonym tramwajem, i ogólną katastrofą. Dobrze początkowo zarysowany młody bohater i jego otoczenie — idą w kąt. Zaczynają się powierzchownie potraktowane perypetie grupy chuliganów, do których chłopiec niespodziewanie przystał. Takie załamania i nielogiczności dostrzegalne są zresztą nie tylko w scenariuszu. Sprawa ogólnej konwencji w gruncie rzeczy pozostała nie rozstrzygnięta przez reżysera. Przy ogólnym tonie surowego, quasi-dokumentalnego realizmu, zdarzają się fragmenty utrzymane w tonie ckliwo-symbolicznym (sen kobiety w czasie nieobecności Adama, pojawiająca się wizja matki nad umierającym synem, itd.). Obok intencji moralizatorskich tu i ówdzie zdarzają się bezinteresowne „smaczki", wieloznaczne, na pograniczu nadrealizmu (scena na dworcu z mistycznym człowiekiem z trąbą). Film jest wreszcie nierówny w aktorstwie. Obok świetnego małego Andrzeja Jurczaka, grupa aktorów niedobrze dobranych lub źle, powierzchownie grających (dotyczy to większości postaci drugoplanowych). Jest więc film niekonsekwentny w swoich założeniach i niedbale zrealizowany.

Nad całą tą konstrukcją zalega ponadto jeszcze jedna warstwa — ta szczególnie charakterystyczna dla rozwoju obrazu Polski w naszym filmie. Jest to warstwa dosyć hi-

sterycznej negacji, która wyraziła się stereotypem podobnym do tego z okresu „schematyzmu", opatrzonym jedynie znakiem przeciwnym. O cóż tu chodzi?

Melodramat propagandowy, taki jaki znajdowaliśmy w polskim filmie poprzedniego okresu, polegał w gruncie na tym, że dramat indywidualny rozwiązywany był przez działanie okoliczności politycznych czy polityczno-społecznych. Wraz z ich pomyślnym z reguły przebiegiem pomyślnie kończyła się historia miłości, nienawiści itd. W ten sposób np. w szeregu filmów wiejskich fakt powstania, po początkowych trudnościach, spółdzielni produkcyjnej — a więc pozytywny fakt polityczny — rozwiązywał sprawę trudnej miłości między córką kułaka a działaczem spółdzielnianym. W tej szczególnej poetyce obydwa rozwiązania zbiegały się zazwyczaj ze sobą w ostatnich scenach i obserwowaliśmy przyjemne święto, w którym jednocześnie cieszono się z powodu powstania spółdzielni lub pokonania jej kryzysu, a bohaterowie, na stronie, przeżywali moment pojednania.

I ten właśnie schemat został tu odwrócony, a działanie jego dla zawartej w filmie prawdy stało się równie niszczycielskie co w przypadku dawnego schematu. Dramat dziecka jest w podobnie symplicystyczny sposób wynikiem sytuacji politycznej (zdemoralizowany działacz polityczny porzuca żonę, która musi sama dbać o wychowanie); co więcej, matka temu zadaniu podołać nie może, bo zbyt dużo i zbyt ciężko pracuje, otrzymując wzamian zbyt małe wynagrodzenie. Kto jest więc autorem tego dramatu? Z jednej strony działacze polityczni, z drugiej ogromny trud budowy Nowej Huty. Konkluzja ta zostaje jeszcze podkreślona ową sceną w rozpędzonym tramwaju, którą można odczytać jako swoistą metaforę Polski, pędzącej naprzód bez motorniczego, prosto w objęcia katastrofy.

Autorzy ulegli więc panice. Uproszczonemu obrazowi przeszłości przeciwstawili równie uproszczony schemat ze znakiem przeciwnym. W jednym i w drugim wypadku do-

prowadziło to do ograniczenia prawdy obrazu, który drzemał w tym filmie. Życie w pewnym sensie zaprzeczyło tej pośpiesznej konkluzji. Nowa Huta, po okresie brudu, nędzy i przepracowania przekształciła się w przyzwoite miasto nieźle zarabiających ludzi (znacznie lepiej niż w innych ośrodkach polskich), ze świetnym teatrem, parkami, urządzeniami socjalnymi. Ten obraz — gdyby autorzy pozostali w granicach szacunku do rzeczywistości, i nie deformowali jej czarnym schematem — byłby może wyniknął już w roku 1956.

Zatrzymuję się nad filmem dłużej, ponieważ odnoszę wrażenie, że wpadamy tu na ślad jednego z ważniejszych zjawisk społeczno-artystycznych, które zahamowały kiełkowanie obrazu prawdziwej rzeczywistości w polskim filmie.

Jest to zjawisko dużo szersze i w znacznej mierze charakterystyczne dla tego okresu polskiej kinematografii. W gruncie rzeczy, już w „czarnej serii" dokumentalnej istniały też — w poszczególnych pozycjach — owe histerycznie negatywne akcenty publicystyczne, bardzo deformujące zawarty w nich obraz rzeczywistości. Przykładem np. cytowany już film *Miasteczko*. Ta sama histeryczna reakcja znamionuje wreszcie film polsko-niemiecki, *Ósmy dzień tygodnia* Aleksandra Forda, który krytyka zagraniczna dość jednoznacznie rozszyfrowała: odnalazła w nim mianowicie to samo schematycznie negatywne spojrzenie. Fakt, że dwoje młodych ludzi, nie może znaleźć miejsca, żeby się przespać, jest tam interpretowany jako wina ustroju. Konkluzja równie fantastyczna jak ta, że chłopiec odnajduje miłość dziewczyny, bo we wsi powstała spółdzielnia produkcyjna.

PRÓBA INTELEKTUALIZACJI

Jednocześnie w tym samym okresie powstaje dzieło niezmiernie ciekawe, które w zupełnie inny sposób pragnie

dotrzeć do sedna rzeczywistości współczesnej. Myślę o *Człowieku na torze* Stawińskiego i Munka. O ile filmy, o których mówiłem, starały się uchwycić przynajmniej powierzchnię zdarzeń przebiegających w Polsce, bez prób nadania im intelektualnej interpretacji (a wskutek działania czarnego schematu, oddalały się coraz bardziej od rzeczywistego obrazu kraju), o tyle próba Stawińskiego i Munka leży niejako na antypodach. Była to próba dotarcia do polskiej rzeczywistości przez pewien proces intelektualny, przez konfrontacje myślowe; przy czym warstwa czysto obserwacyjna była w tym filmie niemniej wartościowa.

Sprawa maszynisty Orzechowskiego i jego zagadkowej śmierci wyłania się powoli z kilku kolejnych wersji tego samego, tragicznego wypadku na torze. Wersje te niekiedy zachodzą na siebie; oglądamy ten sam epizod oczyma innego człowieka. Obraz w ten sposób powoli się uzupełnia, nabiera barw, wyrazistości, prawdy. Ten sposób narracji przypomina proces nakładania kolejnych farb drukarskich: najpierw drukuje się podkład, potem po kolei dochodzą poszczególne kolory, aż obraz zagra całym bogactwem. Mamy przy tym możność asystowania przy tym procesie, oglądania kolejnych faz, od początkowego szkieletu, aż po pełny obraz.

Pierwsza wersja wypadku Orzechowskiego podana jest przez zawiadowcę parowozowni, człowieka żywo popierającego „nowe", a przeciwnego „staremu", czujnego, któremu podejrzenie o wrogość, szkodnictwo i sabotaż przychodzi bardzo łatwo. To jest szkielet fabuły, zgodny z praktyką społeczną tego okresu, a także z jej ówczesną wersją literacką. Orzechowski jest tu „pozostałością starego", które trzeba bezlitośnie plenić, wobec którego trzeba zachować daleko idącą czujność itd. Ta wersja zbudowana jest z klasycznych rekwizytów, gestów i słów tamtego okresu i tamtej literatury. Co prawda przez niewielkie aluzje reżyserskie, poprzez świetną, bardzo ludzką i opanowaną grę Opalińskiego, wersja ta zaczyna powoli być podawana w wątpliwość. Widz czuje pewien niepokój co do jej prawdy.

Następuje druga wersja, zetempowca Zapory. Tutaj ocena moralna penetruje głębiej. Mamy obraz Orzechowskiego, człowieka starego, trudnego, pełnego złych nawyków, może niewygodnego, a nawet niepotrzebnego — ale w gruncie rzeczy uczciwego. Orzechowski zostaje tu więc przedstawiony tak, jak to było w zwyczaju w okresie „późnego schematyzmu", kiedy „fachowiec", człowiek dawnej formacji nie okazywał się — jak we wczesnym schematyzmie — agentem obcego mocarstwa, tylko człowiekiem zagubionym, „którego trzeba przyciągnąć do dzieła Wielkiej Budowy". Ale i tu reżyser tak rozkłada akcenty, że rodzi się u widza pewien sceptycyzm co do prawdy, mimo, że czuje, iż jest ona już znacznie bliższa rzeczywistości, niż wersja pierwsza; że jest bogatsza, i wyposażona w szerszą argumentację psychiczną i moralną. Wreszcie trzecia wersja, najbardziej lakoniczna, może nawet zbyt lakoniczna i niedopowiedziana — formułuje prawdę prosto: bohater był uczciwy, niewinny, i przeżywał tragedię „niepotrzebności". Jego śmierć była wyrazem jego poczucia obowiązku, którego mimo wszystko nie stracił, chociaż otoczenie stwarzało mu sytuację niezwykle trudną.

Jest to w istocie bardzo odważna i bardzo konsekwetna próba wdarcia się w labirynt spraw 1950 roku (w tym okresie toczy się akcja filmu), zrealizowana z dużą troską o realizm. Nie tylko jej ogólna konstrukcja jest nastawiona na poszukiwanie i interpretowanie rzeczywistości, ale także jej realia; wygląd stacji, typaż aktorski, charakterystyczne gesty, spojrzenia i słowa. Szczególnie odnosi się to do pięknej kreacji Opalińskiego, opanowanej, oszczędnej, dalekiej od wszelkiej rozlewności, jaką przypisują zazwyczaj obowiązujące sztampy ludziom starym i zrezygnowanym. W płaszczyźnie obyczajowej jest to też kreacja niezmiernie bogata i interesująca. Opaliński potrafi uchwycić całą gamę gestów przedwojennego kolejarza-arystokraty, maszynisty, będącego u szczytu hierarchii, jego godność, swoistą elegan-

cję (wkłada np. białe rękawiczki przed wejściem do lokomotywy), pod którą ukrywa się ciężkie, pełne wyrzeczeń i bólu życie.

*

Zmierzamy tu do pierwszej, prowizorycznej konkluzji. W filmach, o których była mowa — a *Człowiek na torze* jest wypadkiem szczególnym — znajdujemy chęć ukazania prawdziwego obrazu Polski i życia Polaków. Łączenie tego kierunku z dyscypliną dokumentalną — nie jest dowolnością. U podstaw całego tego kierunku leżała jakaś formuła autentyzmu, namacalności, która w tych latach narodziła się właśnie w warszawskiej wytwórni dokumentalnej.

W sytuacji społecznej i artystycznej okresu, o którym mowa, była to reakcja naturalna. Po okresie realistycznego idealizmu krzepko-optymistycznych dzieł, artyści zapragnęli zerwać ze schematem. Odkryli wiele fragmentów obrazu Polski, do filmu przeniknął bardziej prawdziwy portret człowieka lat pięćdziesiątych — bardziej autentyczny pejzaż miejski i wiejski.

Tyle tylko, że w pewnym momencie buntu filmowcy wpadli w pułapkę. Chcieli zedrzeć z filmu grubo pokrywającą go warstwę optymistycznego lakieru. Ale ledwie spod lakieru zaczęła ukazywać się prawda, niecierpliwi — machinalnie zaczęli niekiedy pokrywać ją nową warstwą, tym razem lakieru czarnego. I on z kolei zniekształcił to, co zaczęło się wyłaniać z wielkim trudem spod powierzchni. Z punktu widzenia naszych dociekań nad obrazem polskiej rzeczywistości — byłaby to więc pewna porażka. Nie absolutyzujmy jej. Nigdy nie zdarza się, by po okresie kamuflażu nastąpił okres pełnej prawdy. Dokonuje się zwrot w przeciwną stronę; znaki pulsu zostają zastąpione znakami minus. A jeżeli przy tym manewrze jednak coś z obrazu kraju się wyłoniło — może już z tego samego powinniśmy być zadowoleni?

Impulsem do poszukiwania prawdziwego obrazu Polski, potem do pewnego demonizowania negatywnych stron tego obrazu — był więc bunt wobec treści, powierzchownie optymistycznej treści filmów poprzedniego okresu. Dawna formuła odnosiła się nie tylko do końcowego obrazu; kodyfikowała także dość drobiazgowo metody artystyczne, które do danego rezultatu miały prowadzić. Zastrzegano się wprawdzie, choć dość niejasno, że metoda ta pozostawia wiele miejsca na indywidualność artysty, na różnorodność gatunków, na „styl". Praktyka jednak ukazała — że mieliśmy do czynienia z estetyką normatywną, dość drobiazgowo wyspecyfikowaną, która w zasadzie (pominąwszy jednostki bardzo wybitne, jak Kawalerowicz czy Ford) przekreślała indywidualność, zmierzając do wszechogarniającej recepty na poprawny film.

Sposób rysowania bohatera był dość jednoznacznie określony. Miał to być człowiek silny, uczciwy, mądry, co więcej miał on reprezentować szczególny typ mądrości: nie typu intelektualnego, tylko mądrość niejako ludową, na wpół instynktowną, zdobytą przede wszystkim w doświadczeniach społecznych. Bohater miał prawo do nieznacznych wad i rysów indywidualizujących — ale przecież ograniczyć się to musiało do charakterystycznych drobiazgów (jak np. opadająca czupryna), jeżeli podstawowe elementy definicji bohatera były założone z góry. Podobnie konflikt, w który uwikłany miał być bohater był dosyć drobiazgowo sprecyzowany. Był to z reguły konflikt między nową formułą społeczną a starą — przy czym bohater miał być rzecznikiem nowej a jako antagonistę przydawano mu człowieka budzącego wstręt. Nie potrzeba dodawać, że rozwiązanie tego konfliktu — zgodnie zresztą z logiką historii — stanowić musiało zwycięstwo „nowego", upersonifikowane w silnym, nowym bohaterze. Dalej, dość wyraźnie określane były granice środowiska, w którym rzecz miała się

rozgrywać. Było to środowisko przede wszystkim robotników przemysłowych i chłopskie. Środowisko inteligencji z jednej strony a lumpenproletariatu z drugiej — mogło w tej rozgrywce uczestniczyć tylko z boku, przyłączając się lub odłączając od określonego kierunku. Dla widza tu jedynie tkwić mógł pewien element niespodzianki; kiedy po raz pierwszy wszedł do akcji starszy inżynier, albo złodziej — to nie wiadomo było od razu, w którą stronę będzie ewoluował w trakcie rozwoju wypadków. Założone były także tzw. proporcje dobrego i złego, radosnego i smutnego, dość wyraźnie na korzyść dobrego i radosnego. Z punktu widzenia ogólnej logiki rozwojowej społeczeństwa socjalistycznego jest to zapewne słuszne — ale odniesione do każdego szczegółu artystycznego powstającego dzieła — stanowiło mocne kleszcze, uniemożliwiające wyrażenie jakiejś bardziej złożonej myśli. Tak więc język — pozornie swobodny — w istocie był wypadkową tych wszystkich przesłanek; stanowił zwartą dyscyplinę, od której nie mogło być większych odchyleń.

I tu właśnie objawiło się drugie skrzydło buntu filmowców. O ile pierwsze chciało za wszelką cenę zerwać z fałszywym obrazem rzeczywistości, o tyle drugie zapragnęło zerwać przede wszystkim ze sztywnymi normami. Był to więc bunt o charakterze estetycznym. Zakwestionowano wszystkie zasady, kierujące sztuką poprzedniego okresu, nawet te, które zakwestionować się nie dają. Z bezstylowości, z kręgu „stylu jednolitego" — rzucono się w krańcowy „styl własny", często własny za wszelką cenę. Istoty dzieła i świata, które ono ukazuje poczęto poszukiwać wyłącznie w jego aspekcie stylistycznym, a nie merytorycznym.

Stało się tu więc coś podobnego, co z buntem „realistów". O ile tam wyłaniający się obraz rzeczywistości polskiej przesłonięty został czarnymi plamami negatywnych schematów, o tyle tu — obraz, który zaczął się rysować, za zasłoną dymną stylu, „osobowości", zaczął tracić kontury, zaciemniać się. Charakterystyczne jest niezmiernie przy tym,

że tym buntem objawili się przede wszystkim młodzi filmowcy — którym prawda merytoryczna mniej była droga, niż prawda stylistyczna.

Chcemy tu przestudiować dwa najbardziej charakterystyczne przykłady tej tendencji: Stanisława Lenartowicza i Wojciecha Hasa.

Pierwszym wyzwaniem zbuntowanych estetów — był *Zimowy zmierzch,* film, który wywołał gwałtowne spory, zamieszanie, nie notowane przedtem w kronikach polskiej kinematografii i polskiej krytyki. Był to spór przede wszystkim o formułę estetyczną — o komunikatywność obrazu, o klasyczny ład, o awangardę. Film ten ukazywał w atmosferze smutnego, zrezygnowanego zamyślenia rzeczywistość małego polskiego miasteczka, z jego kompleksami, niespełnionymi marzeniami.

Pewne jest, że Lenartowicz należy do tych reżyserów, którzy z niechęcią spoglądają na tradycyjne formy filmowe. W *Zimowym zmierzchu* szukał artysta bogactwa środków artystycznych w warstwie wizualnej filmu; obrazach o dużej wyrazistości, sytuacyjnie i kompozycyjnie dość niezwykłych. Jednocześnie, rezygnując w znacznej mierze z dialogu powierzał wyłącznie obrazowi rolę wypowiedzenia całej treści. W tej sferze okazał się już w pierwszym filmie artystą o dużej inwencji. Sytuacje jakie znamy z codziennego życia były w tym filmie bardzo rzadkie. Każda scena — przez niezwykłe ustawienie aktorów, niezwykłe potraktowanie ich gestów i ruchów, przez bogactwo detali, dobór scenerii i skomplikowaną grę drugich i trzecich planów — sprawiała wrażenie, że za nią kryje się jakieś inne, głębsze znaczenie, wybiegające daleko poza dosłowny sens. Stąd brała się niezaprzeczalna intensywność nie tyle całego filmu, ile jego poszczególnych fragmentów.

Zimowy zmierzch będąc tedy wizualnie tworem bogatym, treściowo był niezmiernie ubogi. Intensywność poszczególnych scen i ich formalna komplikacja dawały do zrozumienia, że za nimi stoi coś innego. Tymczasem za obrazem

kryła się jedynie owa autonomiczna niejako wizja plastyczna Lenartowicza. Możnaby to nazwać formalizmem — czego nie rozumiem bynajmniej pejoratywnie. Dla Lenartowicza punktem wyjścia nie jest mianowicie treść, dla której szuka najlepszego, jedynego możliwego wyrazu — tylko pewna struktura formalna, dla której szuka treści. W sztuce filmowej zapewne obydwa punkty wyjścia mają prawo obywatelstwa. *Zimowy zmierzch* był niepowodzeniem dlatego, przede wszystkim, że autor poza ową strukturę formalną właściwie nie wyszedł; a bogactwo obrazu tym dotkliwiej ukazało pustkę. Film nie został rozwinięty ani w płaszczyźnie anegdoty, ani psychologii, ani obyczaju — ani nawet jakiejś jednolitej atmosfery. W istocie Lenartowicz stracił panowanie nad zgromadzonymi pomysłami formalnymi. *Zimowy zmierzch* był więc formalnie rozstrzelony, rozegzaltowany, nieznośny. Był bardziej kolekcją domonstrowanych pomysłów, niż skomponowanym utworem artystycznym.

Była w tym filmie wszakże pewna rzecz, która znalazła się poza sporem — a dla naszych rozważań istotna. Chodzi o przedstawienie, mimo zawikłanej formy, pewnego nieznanego obrazu Polski, niepenetrowanego, a przy tym bardzo oryginalnego. Krytyka, oburzona efekciarstwem (lub zafascynowana efektownością) języka Lenartowicza tego nie dostrzegła. Po obejrzeniu *Zimowego zmierzchu* — filmu splątanego, jak to się mówiło „udziwnionego" — pozostawał jednak dość intensywny obraz, choćby tylko atmosfery małego polskiego miasteczka, stojącego życia jego mieszkańców, ich ambicji i rozczarowań. Dla naszych rozważań jest to więc punkt kapitalny.

Lenartowicz sam zresztą wypowiedział się ostatnio i potwierdził, że takie właśnie intencje miał w *Zimowym zmierzchu* — i szerzej, we wszystkich swoich dotychczasowych filmach. „*Zimowy zmierzch* cierpiał na pewne przerosty formalne — powiedział reżyser w wywiadzie opublikowanym w tygodniku „Film" — dlatego też był trudny w odbiorze i mocno atakowany. Najważniejsze dla mnie

jest, że (...) obracam się w środowisku tzw. ludzi prostych, że kontynuuję nurt plebejski, który mnie interesuje i który uważam za prawdziwą kopalnię dla współczesnego filmu". I dalej: „Wychowałem się i dorastałem w pobliżu wielkiego miasta. Poznałem wieś i małe miasteczko, czyli to, co nazywamy „prowincją". Znam tych ludzi, rozumiem ich, są mi bliscy i dlatego są bohaterami moich filmów". I wreszcie: „Interesuje mnie strona obyczajowa (to moja choroba) i rezygnuję z bajeczek, z fabuły w rozumieniu tradycyjnym, mogę o bohaterze powiedzieć więcej, przedstawić go bogaciej" *).

Wydawać by się mogło więc, że Stanisław Lenartowicz, przynajmniej w swoich intencjach — byłby w rozważanej tu sprawie postacią kluczową. Jak realizował swoje założenia w następnych filmach?

Po *Zimowym zmierzchu* młody reżyser zrealizował *Spotkania* film złożony z trzech nowel (według Makuszyńskiego, Iwaszkiewicza, Dygata) związanych czwartą (według Hłaski). Wszystkie trzy, a właściwie cztery, poświęcone są sprawie miłości; miała to być swoista dyskusja o miłości, o jej trzech różnych — w temperaturze uczuciowej — wersjach. Coprawda w cytowanej tu wypowiedzi prasowej Lenartowicz podaje założenia tego flimu w sposób dość fantastyczny. „Gdy po *Zimowym zmierzchu* — powiada Lenartowicz — odsądzono mnie od czci i wiary, wysuwając również zarzut nieumiejętności opowiedzenia najprostszej historyjki — postanowiłem rozwiać te obawy w *Spotkaniach*. Ponieważ film ten miał powodzenie i został przychylnie oceniony — uznaję sprawę za zakończoną. Zresztą, uważałem, że problem rozluźnienia obyczajowego młodzieży jest alarmujący..." Czy istotnie film ten powstał przede wszystkim dlatego, żeby przekonać krytykę, że autor — jeśli tylko tego zechce, potrafi posługiwać się klasycznymi formułami

*) Rozmowa z reżyserem Stanisławem Lenartowiczem, „Film" nr 5/1960.

dramatycznymi? Nie wierzmy stwierdzeniu rozżalonego reżysera i obejrzyjmy film z bliska.

Natkniemy się tu znowu na swoiste „ćwiczenie stylistyczne", próby komplikowania odwiecznego tematu. Przypomina to, w pewnym sensie, owych pianistów, których ulubioną rozrywką jest przedstawianie prostego motywu muzycznego w stylu Bacha, Beethovena, Mozarta, Strawińskiego itd.

Otóż każde z tych opowiadań jest próbą pokazania miłości o innym sensie moralnym i psychologicznym. Pierwszy epizod, według Makuszyńskiego, ukazuje historię sentymentalną w tonie nieco żartobliwym. Drugi epizod, według Iwaszkiewicza, ma silne akcenty erotyczne. Jest to zderzenie dwu postaw moralnych: miłości rozumianej jako romantyczna komunia dusz i miłości — aktu płciowego. Wreszcie trzeci epizod, według Dygata, jest historią miłości w typie *„coup de foudre"*, prostej, nieskomplikowanej, dobrze przedstawionej.

Pierwszy epizod, żartobliwa miłość studencka, potraktowany został podobnie jak *Zimowy zmierzch* z masą wizualnych ornamentów, trochę secesyjnie. Znowu następuje to, co w pierwszym filmie: sceny stają się sztucznie nabrzmiałe. Bogactwo formy sugeruje bogactwo treści. Szukamy więc głębszych treści, których i tym razem nie znajdujemy. Lenartowicz zapragnął zrelatywizować całą historię, uczynić ją dwuznaczną. Innymi słowy każdy gest, każdy ruch miał oznaczać dwie rzeczy: patos i drwinę z patosu. Skromniutkie, bezpretensjonalne opowiadanie Makuszyńskiego zyskało więc niebywałe horyzonty. Naciągnięto je na konstrukcję reżyserską, godną może „Ślubu" Gombrowicza.

Drugi epizod wymagał od reżysera umiejętności uchwycenia i skonstruowania dwóch postaw moralnych: czystości moralnej i cynizmu; a także dwóch nastrojów: romantycznego i erotycznego. Janek od lat marzy o dziewczynie, która mieszka w jego domu. Przybywa niespodziewanie dwóch obcych. Nim Janek zdecyduje posiąść wreszcie Fau-

stynę — ta spędzi noc w objęciach brutalnego przybysza. Erotyczna część tego epizodu została uchwycona przez Lenartowicza trafnie, a może nawet świetnie. Barbara Modelska, a przede wszystkim Wieńczysław Gliński i Emil Karewicz, wygrali znakomicie cały podtekst długiej rozmowy o ludziach, ambicjach i miłości. Mimo, że nie padają żadne słowa, wiadomo, że między Jankiem a Wacławem toczy się spór o Faustynę — spór coraz ostrzejszy, zakończony ostrą pointą: znalezieniem Faustyny w objęciach szofera. Jest więc bezsporną zasługą reżysera, że ta erotyczna treść zdarzenia, mimo że niedopowiedziana, pozostawiona w podtekstach, przedstawiona jest w sposób całkowicie czytelny. Romantyczna postawa gospodarza domu Janka, granego przez Kazimierza Orzechowskiego, która ma być przeciwstawieniem cynicznego erotyzmu przybyszów, brzmi natomiast zupełnie fałszywie. Zamierzony konflikt nie doszedł do skutku.

Trzecia nowela jest z pozoru najmniej ambitna, ale — z punktu widzenia indywiduaności Stanisława Lenartowicza — bodaj najciekawsza. W trzecim epizodzie nie ma mianowicie żadnych komplikacji. Epizod lotnika, lądującego w czasie wojny na nieznanym lotnisku, gdzie poznaje dziewczynę i rozmawia z nią dwadzieścia minut — opowiedziany jest przejrzyście i spointowany precyzyjnie. Po powikłaniach stylistycznych epizodu pierwszego, po zagęszczonej atmosferze epizodu drugiego — ten brzmi spokojnie i jest dla widza wypoczynkiem.

Następny film Lenartowicza, *Pigułki dla Aurelii* znalazł się właściwie poza terenem, któremu poświęcony jest niniejszy szkic — w obrębie filmów podejmujących temat walki okupacyjnej, bohaterstwa — o czym mowa w drugiej części. Przyjdzie nam zresztą tam powrócić do tej ciekawej propozycji. A jednak — z perspektywy roku 2000 film ten nie jest pozbawiony znaczenia. Stanisław Lenartowicz zachował coprawda zamiłowanie do obfitości niezwykłych rekwizytów; ale jednocześnie ze swego „udziwnionego" okresu wyniósł pewną soczystość obrazu i bogactwo wizualne form.

Udało się więc autorowi ukazać w pejzażach, w widokach polskiej wioski i polskiego miasta okresu okupacyjnego, obraz bardzo nasycony, prawdziwy. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że z wszystkich filmów Lenartowicza, łącznie z *Zobaczymy się w niedzielę* — nastawiony najbardziej (przynajmniej w intencjach autora) na chłonięcie niezdeformowanej rzeczywistości — że pośród wszystkich jego filmów obraz polskiego miasteczka i polskiego pejzażu był w *Pigułkach dla Aurelii* najprzenikliwszy, najbardziej przekonywający. I bynajmniej nie wymogi sensacyjnej fabuły (przewożenie broni z Kielc do Krakowa) przesłoniły ten obraz. Raz jeszcze — ten obraz rzeczywistości polskiej zakłócony został chęcią poszukiwania indywidualności w ekstrawagancji, w stylu — a nie w treści dzieła. Myślę tu o owym epizodzie, rozgrywającym się w trudnym do odgadnięcia miejscu (zamku zapóźnionego feudała?), w którym zwariowany malarz (Ludwik Benoit) za wódkę maluje wielkie patriotyczne freski. Niejasny ton uczuciowy tej sekwencji (groza? drwina?), niebywała szarża aktorska Milskiego i Benoit, oraz dość naiwne w gruncie rzeczy poszukiwanie efektowności — dają tu pośrodku realistycznie potraktowanej historii wtręt iście fantastyczny; wprawkę stylistyczną — pozbawioną związku nie tylko z obrazem opisywanych środowisk — ale po prostu z fabułą filmu. Nieco podobnie, potraktowany został przez autora epizod strzelaniny w kościele, gdzie efektowność sytuacji (człowiek wpadający do kropielnicy, panika wśród białych habitów, fotografowana z góry itp.) góruje nad wszystkimi przesłankami treściowymi sekwencji.

Wreszcie ostatni film Lenartowicza, *Zobaczymy się w niedzielę*, wydaje się dla rozważanej tu sprawy najbardziej znamienny. Tym razem intencje autorskie uchwycenia pewnego skrawka rzeczywistości — były widoczne już u samych założeń filmu; już w scenariuszu, który opierał się na zasadzie „przekrojowości" społecznej. Dwaj bohaterowie — dwaj żołnierze „na przepustce" — mieli być swoi-

stymi pilotami widza, prowadzącymi go przez gąszcz ciekawej rzeczywistości społecznej wewnątrz mało znanego, rzadko opisywanego miasta: Wrocławia.

Podobnie „przekrojowe" zamierzenie musiało też przynieść ze sobą rewizję tradycyjnego schematu dramaturgicznego, z całą jego logiką i narastaniem perypetii. W tym filmie pojawia się wiele wątków, wiele postaci — oglądanych oczyma owych dwóch żołnierzy — zawiązują się jakieś dramaty — ale w ostateczności nie one interesują autora. Lenartowicz ciągle zmienia przedmiot zainteresowania, szuka ciągle nowych środowisk i sytuacji, szkicuje coraz nowe sylwetki — ciągle bardziej zafascynowany wyglądem bohaterów, ich obyczajami, gestem, niż niedbale i jakby nieumyślnie szkicowaną historyjką. Nie ma więc w tym filmie żadnych dramaturgicznych rygorów, żadnych point, żadnej zorganizowanej anegdoty. Fabuła — jeśli można o niej mówić — rozwija się nonszalancko od epizodu do epizodu, postacie zarysowane są w sposób charakterologicznie nie pełny, czasem tylko jednym rysem, jednym szczegółem.

Chęć zerwania z dawną normatywną estetyką — która leżała u podstaw *Zimowego zmierzchu* — rozszerzyła się teraz na całą, konwencjonalną dramaturgię, stosowaną przecież nie tylko w obrębie realizmu socjalistycznego, ale w olbrzymiej większości dzieł filmowych powstających na świecie. Sam reżyser mówi o tym z pogardą: „Film wlecze się dziś w ogonie wszystkich sztuk, drepcze ciągle w konwencjach dziewiętnastowiecznej powieści. Uważam, że należy pożegnać się z tradycyjnym schematem. Kręcenie filmów według ustalonych, sprawdzonych, a więc niezawodnych metod — jest dla mnie sprawą żenującą".*) Krok odważny — i w tym wypadku, jak się wydaje, uzasadniony tematem.

Historia współczesnego filmu zna wypadki, kiedy autorzy w sposób zupełnie zasadniczy odwracali się od obo-

*) Rozmowa z reżyserem Stanisławem Lenartowiczem, cyt. wyd.

wiązujących przedtem wzorów dramaturgicznych. Jednym z pierwszych był Orson Welles, który chciał w *Obywatelu Kane* wyrazić pewną bardziej skomplikowaną prawdę psychologiczną, zderzając ze sobą — w różnych płaszczyznach czasowych — subiektywne wersje perypetii swego bohatera. Film Wellesa, w pierwszej chwili wydał się szokujący; nie zrozumiała go ani publiczność, ani nawet krytyka zaskoczona porządkiem bardziej zbliżonym do współczesnej powieści amerykańskiej, przede wszystkim Faulknera, niż do tego, co zna film. Trzeba było wielu lat, by nowa, na pozór skłębiona i niejasna dramaturgia *Kane'a* zyskała prawo obywatelstwa a nawet zaczęła pobudzać do działania niezliczonych imitatorów.

Podobnie neorealizm — w swoich najlepszych osiągnięciach — zerwał z tradycyjną dramaturgią, opartą na precyzyjnym rozwoju intrygi skoncentrowanej wokół jednego, czy pary bohaterów. Tutaj z kolei stało się to pod ciśnieniem bogatej charakterystyki społecznej, chęci wszechstronnego i bogatego opisania środowiska — któremu ostre rygory dramaturgii nie pozwalają zająć odpowiednio znacznego miejsca. Narodziła się też w związku z neorealizmem owa osobliwa estetyka otwartych epizodów zaczerpniętych bezpośrednio z życia — bez użycia utartych schematów dramaturgicznych i narracyjnych — które dopiero w sumie dają niezmiernie ciekawy i bogaty obraz. Zaczęto mówić wtedy — i jest to określenie niezmiernie trafne — o „otwartej konstrukcji" filmów (*Umberto D.* czy *Złodzieje rowerów*).

Wreszcie najnowszym — i dla rozwoju form filmowych niezmiernie znamiennym przykładem zerwania z tradycyjnymi schematami dramaturgicznymi był film *Hiroszima, moja miłość* Alaina Resnais. Jest to jakby wielki monolog — ale nie monolog taki, jaki znamy z teatru i filmu — raczej rekonstrukcja strumienia świadomości, biegnącego kapryśnie, nielogicznie, choć uparcie powracającego do jednego motywu. Z tych niekonsekwentnych scen, zdarzeń i wspomnień przenikających się nawzajem, zbudował Resnais jakby nową

logikę „wewnętrznego" widzenia, która zastępuje tradycyjną logikę „dziania się". Film Resnaisa tą drogą odmyka, czasem tylko na mgnienie oka, jakieś furtki, ukazuje nieoczekiwane perspektywy dzisiejszego świata, i sytuacje człowieka, który chce i musi sobie znaleźć w nim miejsce.

Ale w każdym z tych wypadków, rewizja tradycyjnej formy natrafiła na opór widowni. Wspomniałem już o pierwszych kłopotach *Obywatela Kane'a*. Podobnie było z pierwszymi dziełami neorealizmu, które jeszcze w wiele lat po jego „wybuchu" znajdowały się u samego dołu listy frekwencji włoskiej publiczności, znacznie poniżej tradycyjnych melodramatów i komedii.

W istocie bowiem człowiek, który regularnie chodzi do kina — idzie tam z zupełnie określonym nastawieniem. Oczekuje pewnego typu opowiadania, które potrafi bez trudu zająć jego uwagę — i to tym mocniej, im dłużej trwa widowisko i im bardziej uwaga jego słabnie. Jest przyzwyczajony do pewnego typu bohatera, z którym zawsze będzie miał ochotę przynajmniej w jakiejś części, się utożsamić, przeżywać — niejako razem z nim. Jest przyzwyczajony do pewnego typu dialogów, w którym pewne słowa — zbyt wyszukane — uzna za zgrzyt, inne — zbyt proste — za głupotę, oraz do pewnego typu gry aktorskiej, na ogół umiarkowanej, wyrażającej jasno sens działań i przeżyć bohaterów, chociaż bez nadmiernego ich akcentowania. Słowem widz — czy sobie z tego zdaje sprawę, czy nie — znajduje się wewnątrz pewnego akceptowanego przezeń systemu konwencji filmowych. Film dla widza to nie tylko fakt fizyczny: naświetlona taśma celuloidowa albo migający na ekranie obraz. Film to pewien charakterystycznie określony — i ograniczony! — obraz świata, który ogląda w ciemnej sali: zawsze do siebie w pewien sposób zbliżony — wszystko jedno czy pokazuje zdarzenia w Moskwie, Paryżu, czy Warszawie. Czasami widz czuje się oszukany. Nie wtedy, gdy trafi na zły film — wtedy po prostu uśmiecha się wyrozumiale; wie, że albo historyjka była głupia, albo aktorzy źle

grali, albo widowisko było nudne. Czuje się natomiast oszukany wtedy, kiedy na ekranie pokazuje mu się obraz, którego treść i wewnętrzna organizacja — w niczym nie zbiega się z sumą jego nawyków, jest poza granicami przyjętej przezeń i instynktownie akceptowanej „estetyki". Widowisko takie przestaje być dla niego „filmem"; jest czymś, czego nie szukał w kinie i co go irytuje.

Pośród tych akceptowanych przez widza konwencji, bodaj najważniejsze miejsce zajmuje konwencja dramaturgiczna. Do niej jest przyzwyczajony od wielu, wielu lat — i ona w pewnym sensie zapewnia mu pełną komunikatywność. Dlatego też zerwanie z tą właśnie konwencją stanowi dla artysty znaczne ryzyko: ryzyko małej komunikatywności, ryzyko gniewu widowni i odwrócenia się jej od dzieła, które skądinąd może przedstawiać wartości. Jest to w filmie — znacznie bardziej niż w innych sztukach, nie obliczonych na masowego widza — argument o dużej wadze. Ale czy wynika stąd, że tak długo jak będzie istniał film, trwać musi żelazna dyscyplina dramaturgiczna?

Powróćmy do Lenartowicza. Jego film *Zobaczymy się w niedzielę*, był właśnie takim wyzwaniem rzuconym publiczności. Zrezygnował z tradycyjnej, konwencjonalnej reguły dramaturgicznej. Ale jaką inną organizację materiału zaproponował widowni? Nie ulega bowiem wątpliwości, że Welles, de Sica czy Resnais — porzucając tradycyjną organizację materiału zastąpili ją inną. Artyści ci zrezygnowali z ramy, dającej obrazowi początek i koniec, górę i dół, jednolity punkt widzenia i logikę. Zaczęli poszukiwać istoty rzeczy w samej płaszczyźnie obrazu, a nie w jego przejrzystej kompozycji. I tę płaszczyznę uczynili niezmiernie bogatą, nasyconą, odkrywczą. Rossellini, kiedyś inicjator neorealizmu, odchodzący od niego i zbliżający się kolejno, zrealizował ostatnio film *India*, na wpół dokumentalny obraz współczesnych Indii, pozbawiony wszystkich tradycyjnych atrybutów dramatu filmowego. Dał do niego ciekawy komentarz. Powiedział, że punktem wyjścia była dla niego tylko zaob-

serwowana kamerą rzeczywistość etnograficzna. Dopiero na tej kanwie, czyniąc wszystko, żeby jej nie uszkodzić — próbował zaznaczyć pewne elementy liryczne i dramatyczne.

Ryzyko polega więc na tym, że jeśli odrzuca się tradycyjną konstrukcję dramatyczną, która zapewnia każdemu, choćby najbardziej wątłemu tematowi, silne ramy kompozycyjne — to owa tkanka obserwacyjna czy etnograficzna (jak powiada Rossellini) musi być pierwszej jakości. Musi zrekompensować brak absorbujących widza powikłań i kulminacji — siłą, atrakcyjnością, odkrywczością obserwacji. Tak stało się z filmami neorealizmu. Tak niestety nie stało się z filmem Lenartowicza. I tu raczej — a nie w samym fakcie odrzucenia tradycyjnej ramy — leży źródło jego porażki.

Zapewne, niektóre sytuacje, niektóre typy filmu *Zobaczymy się w niedzielę* — mają ów nieodzowny smak autentyku. Myślę tu o postaci szofera, wilnianki i pewnych sytuacjach, w których postacie te się znalazły. Ale obok nich istnieją w tym filmie sytuacje, wyraźnie inscenizowane, wymyślone, bardzo „literackie" (w nienajlepszym tego słowa znaczeniu) — pomyślane raczej jako ilustracja popularnych definicji psychologicznych i społecznych, niż jako autentycznie zaobserwowana rzeczywistość. Czuje się w nich fałsz a w każdym razie wyraźnie działającą rękę reżysera i scenarzysty — działającą sprawnie lub mniej sprawnie — wszystko jedno, ale kompromitującą przyjętą formułę. I tutaj właśnie — a nie w amorfii kompozycyjnej, co zarzucała Lenartowiczowi krytyka — dopatruję się słabości jego ostatniego filmu.

Film ten zawisł więc niejako w próżni. Zrezygnował z konstrukcji tradycyjnej. Publiczność go odrzuciła. A z drugiej strony, nie miał w sobie dostatecznego ładunku obserwacji i autentyzmu, żeby stać się wartościowy w innej płaszczyźnie. A jeśli tak się stało — myślę — że znowu z tego samego powodu, co w wypadku *Zimowego zmierzchu* i innych filmów omawianych w tym rozdziale. Artysta raz

jeszcze z całą stanowczością chciał zaprotestować przeciwko obowiązującym standardom języka filmowego. Tu Lenartowicz był zdecydowany, by tak powiedzieć, „negatywnie".

Natomiast w *meritum* sprawy — w wysiłkach uchwycenia prawdy życia, bez fałszów, bez łatwej inscenizacji okazał się artysta niedbały, a w każdym razie mniej zainteresowany. Znowu — nad obrazem kraju, którego tak uporczywie poszukujemy w polskim filmie — zawisł cień propozycji czysto estetycznych.

POSZUKIWANIE STYLU I KONTAKT Z RZECZYWISTOŚCIĄ

Sprawa Wojciecha Hasa, jednego z najambitniejszych filmowców młodego pokolenia, jest tu bardzo znamienna. Skonfrontowanie jego pierwszego filmu *Pętli* z nowelą Hłaski, według której został zrealizowany, oświetla dobrze typ przedstawiania rzeczywistości, jaki reprezentuje Has.

Przenosząc na ekran poszczególne sytuacje Hłaski, nadał im w filmie kształt ciekawy, bogaty, niebanalny. Właściwie — technicznie rzecz biorąc — już w pierwszym filmie, reżyser ukazał pełną dojrzałość warsztatu reżyserskiego. Jego rozwiązania — począwszy od aranżowania poszczególnych ujęć, a kończąc na ogólnej koncepcji dramaturgicznej — są czytelne, zręczne, z reguły sprawne technicznie. Dowiódł on, że ma dobre wyczucie tego, co w reżyserii filmowej jest banalne i wyświechtane. W każdym kącie widzenia, w każdym szczególe inscenizacji, w każdym kierowanym przez reżysera ruchu aktorskim widać dążenie do oryginalności i świeżość. Has więc, już na samym wstępie, okazał się twórcą, z którym możemy się zgadzać lub nie, ale z którym od premiery pierwszego filmu musimy się liczyć.

Jednakże po skonfrontowaniu filmu z nowelą przychodzi refleksja, że film otrzymał kierunek dosyć niespodziewany. Jest to w adaptacjach literatury na ekran rzecz normalna, w tym jednak wypadku widać od razu, że ta szczególna

przemiana nie wynika tylko z zastąpienia środków literackich środkami filmowymi. Postarajmy się wyśledzić te zmiany, bo pozwoli to uchwycić pewne decydujące cechy stylistyczne tego twórcy. Odnoszą się one nie tylko do *Pętli* i innych filmów Hasa — ale jak się zdaje — także do kilku polskich filmów tego okresu. Te cechy stylistyczne mają decydujący wpływ na ukazanie rzeczywistości w polskim filmie.

Moralny sens opowiadania Hłaski nie uległ na pozór zmianie. W noweli, podobnie jak w filmie, chodzi o to samo: o odkrycie psychologicznego i socjologicznego mechanizmu pijaństwa. Wnioski zawarte w noweli i w filmie są prawie identyczne. A jednak jakaś podstawowa różnica dzieli dwie wersje dramatu Kuby.

Nowela Hłaski, oparta na tej samej anegdocie, na tych samych bohaterach, rozgrywa się w konkretnym mieście: w konkretnych barach, wśród konkretnych, dobrze podpatrzonych ludzi. Sam bohater jest częścią pejzażu obyczajowego Warszawy lat pięćdziesiątych: połączenie specyficznego cwaniactwa, krzepy i cynizmu z inteligenckimi nastrojami beznadziejności. To samo opowiadanie stało się w filmie bardziej miękkie, niedopowiedziane, zamyślone, ba, eleganckie. Kuba na ekranie jest dobrze ułożonym młodym człowiekiem, który porusza się po okropnym, wrogim mu świecie. Proces pijaństwa — jego socjologiczna i psychologiczna interpretacja — zostały przedstawione w półtonach, w miejsce brutalnych tonów Hłaski. Realia zostały usunięte na rzecz jednolitej, bezgranicznie smutnej wizji jakiegoś miasta w jakimś kraju, w którym jacyś ludzie poruszają się jak cienie.

Rzecz charakterystyczna: przy adaptacji utworu literackiego na film normalne jest, że utwór literacki subtelniejszy w swojej argumentacji psychologicznej, bardziej miękki, pełen wahań, niepokojów i dwuznaczności, staje się w filmie brutalny, ostro zarysowany, jednoznaczny. Łączy się to, jak wiadomo, nie tyle z naturą samego filmu, ile z naturą pu-

bliczności kinowej. Na ogół zacierają się więc subtelności, małe histeryczne kryzysy, na rzecz wielkiego cierpienia, wielkiej dobroci, wielkiego świństwa.

Otóż w *Pętli* niespodziewanie nastąpiło coś odwrotnego. Spróbujmy zdać sobie sprawę jak do tego doszło, jakie środki zostały tu zastosowane. Wydaje się, że zasadnicze znaczenie miała pod tym względem interpretacja aktorska Gustawa Holoubka, w roli Kuby. Holoubek reprezentuje typ aktorstwa wewnętrznego, skupionego, aktorstwa kameralnych dramatów. Stąd chyba jego Kuba jest stonowany, łagodny, myślący, wręcz — intelektualny, w porównaniu z tamtym impetycznym i cynicznym młodzieńcem. Holoubek jakby wystudził postać Kuby z jego wielkiej namiętności, zracjonalizował ją. Jego interpretacja, sama w sobie, jest bardzo interesująca, zwłaszcza we wszystkich scenach kameralnych — scenach rozmów, cierpienia, oczekiwania; znacznie słabszy jest w brawurowych scenach plenerowych i scenach pijaństwa.

W takiej interpretacji nie ma nic przypadkowego. Sądzę nawet, że Wojciech Has jej właśnie poszukiwał, gdyż jest ona zgodna z całym nowym kierunkiem, który został nadany *Pętli*. Has złagodziwszy z jednej strony biologiczną, a z drugiej obyczajową charakterystykę swego bohatera czyni zabieg następny: eliminuje ostrość i dokładność widzenia rzeczywistości na rzecz sennej wizji opuszczonego, zabłoconego, dziwnego miasta, po którym porusza się nasz lunatyczny bohater. Dodać zresztą warto, że ta wizja, w której brzydota miasta łączy się z nieuchwytną, jakby mistyczną pustką jest zbudowana przez Hasa i operatora Jahodę niesłychanie konsekwentnie.

Wprowadza wreszcie Has kilka bardzo znamiennych incydentów, które jaśniej jeszcze oświetlają kierunek adaptacji. Oto Kuba, idąc ulicą, spotyka znajomego, jak się domyślamy, kompana od kieliszka. Rozmowa z nim przebiega na tle zakładu pogrzebowego i krzątającego się pracownika tego zakładu. Początkowo nie przywiązujemy wagi do tła;

naraz jednak żałobnik zwraca się do znajomego Kuby z zapytaniem — która godzina. Ten jest speszony, milczy przez moment, potem mówi. W chwilę później zostaje przejechany przez autobus. W noweli scena ta nie istnieje. Istnieje tylko jakiś wypadek uliczny, jeden z wielu, spowodowany pijaństwem, w którym ginie nieznajomy. Nie chodzi tu o ocenę tego niewielkiego epizodu; chodzi raz jeszcze o ustalenie kierunku adaptacji. Has pragnie nadać Kubie i jego otoczeniu inny, niepokojący wymiar. Orientujemy się, że każdy incydent tego filmu, każdy ruch — ma w intencjach reżysera oznaczać coś więcej, niżby to wynikało z samej fabuły. Rozmowa z żałobnikiem jest na pozór nic nie znaczącym ulicznym incydentem. Ale pomyślana jest w tym filmie jako zaanonsowanie bohaterowi, że wyrok opatrzności jest już na niego podpisany. Która godzina? — pyta żałobnik. To jest godzina śmierci — zdaje się mówić jego uśmiech, kiedy usłyszał odpowiedź skonsternowanego pijaka. Dramat uwarunkowany u Hłaski przesłankami psychologicznymi (jakakolwiek była ich wartość), biologicznymi i społecznymi — przenosi się w sferę odwiecznych spraw życia i śmierci, w sferę przeznaczenia, a występujący ludzie są jakby bezwolnymi wykonawcami rozkazów zaziemskich sił. W ten sposób potraktowane są nie tylko postacie centralne, ale także epizodyczne — dwóch telefonistów, milicjanta, kelnera.

Ten język szczególnie podatny do relacjonowania zdarzeń katastrofalnych, nieszczęść nieodwracalnych, wydaje się odległym echem tradycyjnego języka tej katastrofy — ekspresjonizmu. Nie chodzi tu o rzeczy zewnętrzne, które dostrzega się na powierzchni niemieckich filmów ekspresjonistycznych; chodzi o pewien sposób widzenia rzeczywistości, spoglądania — nie tyle na nią, ile przez nią — na wielki dramat unicestwienia rozhisteryzowanego bohatera; dramat, który tkwi we wszystkich powszednich sprzętach, i zwykłych ludziach spotykanych na ulicy. W różnym nasileniu można dostrzec to jednakowo — i w *Nosferatu* Murnaua

z roku 1920 i w *Pętli* Hasa z roku 1957. Jedno wszakże wydaje się zdumiewające. Dlaczego ten quasi-ekspresjonistyczny dramat unicestwienia został wpisany właśnie w opowiadanie Hłaski? Czy chciano wymowę tego opowiadania zaostrzyć? Stępić?

A może chodziło o zabieg czysto formalny? Przychylam się do tego ostatniego mniemania. Odnosi się wrażenie, że meritum *Pętli* i rzeczywistość, która w niej została ukazana — nie interesuje autora filmu. Kuba wydaje się tylko pretekstem do czynienia ćwiczeń stylistycznych, w tym wypadku ćwiczeń w ekspresjonizmie. Program tego filmu ma charakter czysto estetyczny — jest on obojętny wobec sprawy bohatera i sprawy rzeczywistości, w której bohater się porusza.

Po tym debiucie wziął Wojciech Has na warsztat opowiadanie Dygata „Pożegnania". Tam mieliśmy poszukiwanie swojej indywidualności stylistycznej w archiwum filmowym; tutaj proponuje nam Has próbkę stylistyczną bardziej własną, bardziej oryginalną. Proza Dygata jest od filmu dosyć odległa. Ton opowiadania, postawa narratora, jego ironiczny stosunek do siebie samego — są ważniejsze, niż wypadki, które mają się rozegrać. Refleksje nie wynikają tu z logiki działań bohaterów, ani ze słów, które oni wypowiadają — tylko są ukryte w jakichś szczelinach, w gestach pozbawionych znaczenia, minach, ironicznych intonacjach. Natrafiamy ciągle na cudzysłowy; sytuacja liryczna (a liryzm wydaje się jedną z najważniejszych cech tej prozy) w pewnym miejscu, gdy już nabiera wagi i zaczyna autorowi ciążyć — otrzymuje niespodziewanie cudzysłów, zamienia się w drwinę z liryzmu. Jest tu więc jakieś bezustanne udawanie, i więcej: przechodzenie z jednej sfery udawania do drugiej, pod pretekstem, że przechodzi się od udawania do rzeczywistości. Tkwi w tym wszystkim wiele inteligencji, wdzięku, nonszalancji, udawania bezradności intelektualnej i trochę maskowanego sentymentalizmu.

Has zapragnął — jak się zdaje — znowu uchwycić nie tyle *meritum* powieści Dygata, ile osobliwą subtelną strukturę jego języka — dosyć zresztą trudną do zastosowania na ekranie. Był w tej mierze bardzo kompetentny; już *Pętla* wskazywała na to.

Ktoś mówił, że „Pożegnanie" Dygata trzeba czytać na głos — i ciągle po aktorsku interpretować — inaczej książka traci i sens i wdzięk. Has, z grubsza, tak się wobec tekstu zachował. W obrębie każdej sytuacji, każdej kwestii dialogowej, każdej kompozycji kadru — wprowadził ton sztuczności, udawania — uczynił wszystko dwuznacznym, nie „naprawdę". Jednej rzeczy tylko — i to niezmiernie ważnej — nie udało mu się wprowadzić do filmu: tonu autoironii narratora. I może dlatego właśnie to, co u Dygata jest swobodne, naturalne, nonszalanckie — staje się u Hasa wystudiowane, wypolerowane, zapatrzone w ozdobniki. Czuje się jakby mobilizację reżysera, który chce być niedbałym, sceptycznym, nie „naprawdę". I tu zaczyna się niepowodzenie *Pożegnań*.

W ostatecznym bowiem rachunku inteligentny monolog Dygata zamienia się powoli w serię gierek, często o tonie minoderyjnym. Co gorsza w tym tonie potraktowane zostało również to, co w powieści było, jak się zdaje, poza sferą udawania. Chodzi tu przede wszystkim o postać Lidki. Lidka Dygata jest postacią żywą, z krwi i kości, chwilami wulgarną, chwilami piękną. Has tymczasem zrobił z niej jeszcze jedną postać ze swojego teatru cieni. Być może Lidka w interpretacji jakiejś wielkiej aktorki, typu Ingrid Bergman czy Arletty, zmieniłaby gruntownie rangę tego filmu, napełniłaby go treścią, której niekiedy daremnie w nim szukamy. Ale owa wielka aktorka, musiałaby — razem z reżyserem — choćby na chwilę, choćby w kilku miejscach, zrezygnować ze swojej nie pozbawionej wdzięku pozy — na rzecz płaskiej i brutalnej rzeczywistości.

W drugiej jego próbie, po *Pętli*, znaleźliśmy się więc zno-

wu poza obrębem rzeczywistości. Tym razem ów brak kontaktu z rzeczywistością pozbawił filmu elementarnej siły.

Wreszcie — *Wspólny pokój* najnowsza pozycja Wojciecha Hasa. Po raz trzeci reżyser wziął na warsztat utwór literacki — i tym razem rozegrała się znowu historia podobna do *Pętli*. Chodzi tu raz jeszcze o szczególny właściwy Hasowi sposób adaptowania literatury na film. Powieść Uniłowskiego, podobnie jak opowiadanie Hłaski, była silnie osadzona w rzeczywistości. Była w swoich latach wydarzeniem, bo miała gwałtowny, szczery ton — popadając niekiedy w brutalność; była w niej chęć zerwania z tradycyjnymi wyobrażeniami o cyganerii i pokazania brutalnej — niekiedy zbyt brutalnej prawdy obyczajowej i społecznej o sytuacji artysty i jego zamkniętego środowiska. Miała też w swoich latach coś ze skandalu towarzyskiego; *„roman à clef"*, w którym szybko odnaleziono właściwych bohaterów.

Dziś, naturalnie, wszystko to stało się nieaktualne. Ówczesny skandal towarzyski mało już kogo obchodzi. Dosyć nieaktualny stał się też, w gruncie rzeczy, ów protest zbuntowanego młodzieńca lat trzydziestych. Środowisko, o którym mówił, a przede wszystkim do którego przemawiał przestało istnieć — a poszczególni jego członkowie mają dziś inne kłopoty. Jakiejkolwiek aktualizacji trudno się tu więc doszukać — z wyjątkiem modnego tu i ówdzie tonu smutnej rezygnacji. Natomiast jako opis, jako świadectwo minionej epoki stał się film Hasa zbyt ogólnikowy, zbyt zawieszony w próżni. Has bowiem odcedził z tej powieści wszystko, co miało związek z realną rzeczywistością. Raz jeszcze spróbował zorganizować mały autonomiczny świat pozbawiony kontaktu z rzeczywistością — zarówno dzisiejszą, jak i tamtą z lat trzydziestych. Można jedynie dopatrywać się w tej wizji ogólnikowej metafory sytuacji zamkniętych środowisk — środowisk artystyczno-literackich, z owym nieprzebytym murem dzielącym je od społeczeństwa, z ich ustawicznymi skłonnościami do drwiny, mistyfikacji, histerii.

Trzeba zresztą powiedzieć, że w tym zakresie — tak jak i w poprzednich filmach — wizja stworzona została sugestywnie i konsekwentnie. Oznacza to coś więcej niżeli tylko fakt, że Wojciech Has zna się na reżyserii i dysponuje tak zwanym dojrzałym warsztatem reżyserskim. To byłoby w gruncie rzeczy bardzo niewiele. Has jest człowiekiem umiejącym nie tylko coś tam podpatrzeć, coś tam zainscenizować — ale kimś, kto potrafił powołać do życia zorganizowaną wizję świata. Jest to więc na pewno sztuka ambitna, bardzo indywidualna, i w rozwoju polskiej sztuki filmowej wartościowa. Tyle tylko, że świadectwa naszym czasom nie daje żadnego, z wyjątkiem świadectwa gustu i wewnętrznych przeżyć autora. Dziś można ją uznać za wartościową. Z perspektywy roku 2000 — chyba nie.

RZECZYWISTOŚĆ I MELODRAMAT

W tym ostatnim okresie — równolegle z estetyzmem, odnajdujemy ciekawe zjawisko. Jest nim powrót do owej — odnotowanej w roku 1956 — inspiracji dokumentalnej. Pojawiło się na ekranach kilka filmów — a biorę tu dwa najbardziej charakterystyczne — które dla naszych rozważań mogłyby mieć kapitalne znaczenie. Czy one ukazały wreszcie kraj?

Oto *Lunatycy*, film Bohdana Poręby, dawnego dokumentalisty, który, jak się zdaje, chciał zachować coś ze swej dokumentalnej dyscypliny w filmie fabularnym. Jego scenarzystą był Edward Manturzewski, socjolog, którego nie interesują fabuła i dramatyzacja tylko sumienna analiza zjawiska społecznego. Punktem wyjścia jest grupa chłopców spod warszawskich schodów ruchomych: ich nuda, uczucie wyobcowania ze społeczeństwa, ciągłe oczekiwanie zmian.

Punkt wyjścia był więc niezmiernie ciekawy. Jest w nim chęć udokumentowanego spojrzenia na środowisko mało znane, egzotyczne w pewnym sensie; uchwycenia jego re-

prezentatywnych typów, elementarnych reakcji psychicznych, konfliktów i tęsknot, i wreszcie: wiernego oddania scenerii ich życia. Początek filmu jest pod tym względem bardzo ciekawy. Dobrze dobrane typy, aktorzy grający swobodnie i jak się wydaje prawdziwie. Ruchome schody w kamienicy Johna, nadwiślańskie wybrzeże, wesołe miasteczko pod mostem Poniatowskiego — to wszystko pokazane jest ciekawie, trafnie, z dużym zmysłem obserwacji i ze znaczną intensywnością. Ale niestety; widać potem, jak na tę próbę uchwycenia niezafałszowanej rzeczywistości pada cień.

Najpierw cień tradycyjnego — już nie schematycznego, tylko odwiecznego, związanego z filmem wszystkich narodów — melodramatu. Fabuła *Lunatyków* opiera się na następującym motywie: chłopiec, który oślepił przechodnia, przez pomyłkę wzięty za jego wybawcę, czeka z niepokojem na chwilę, kiedy ofiara odzyska wzrok. Rozpozna napastnika czy nie? Czy szansa życiowa, która niespodziewanie wpadła w ręce chłopca będzie mogła być zrealizowana? Sytuacja dosyć sztuczna, nieprawdopodobna — a przede wszystkim skompromitowana dziesiątkiem precedensów, m. inn. w różnych salonowych melodramatach (często widziało się filmy, w których konflikt polegał np. na tym, czy mężczyzna, po odzyskaniu wzroku nie rozczaruje się urodą swojej pielęgniarki, która w czasie choroby się w nim zakochała, itp.). Drugi motyw — to uszlachetniająca siła miłości. Pewnie to i prawdziwe — ale w filmie Poręby przedstawione ubogo, zupełnie nierozwinięte, podobnie jak sylwetki bohaterów — i pozostawione w stadium tradycyjnego schematu melodramatycznego. A na tych dwóch wiązadłach opierała się fabuła filmu. A więc dokumentalny jego zalążek został od razu poważnie zaatakowany.

Dalej, zagłębiwszy się w obrazki obyczajowe środowiska autorzy zaczęli w nich szukać malowniczości, egzotyki, epatować nieoczekiwaną innością tego świata. Pokusa zresztą stara jak świat i ulega jej większość ludzi opowia-

dających o nieznanych społeczeństwach. Dochodzi do demonizowania tej odrębności i do opisywania jej czysto zewnętrznych, powierzchownych przejawów. Robert Flaherty powiedział kiedyś, że dla niego egzotyka nie oznacza poszukiwania odrębności Eskimosów i Polinezyjczyków, którym poświęcił najpiękniejsze swoje filmy *Nanuka* i *Moanę* — tylko przeciwnie: na odnalezieniu w tych społeczeństwach „egzotycznych" tego, co wspólne wszystkim ludziom.

Pozornie odległym, lecz w gruncie rzeczy bardzo zbliżonym przedstawicielem tej samej tendencji jest szeroko dyskutowany film Czesława i Ewy Petelskich pt. *Baza ludzi umarłych*, który podzielił naszą krytykę filmową na dwa przeciwstawne obozy. Stosunek tego filmu do rzeczywistości jest tu szczególnie skomplikowany.

Jego pejzaż, zimowy, okrutny pejzaż Bieszczadów, opuszczonych osad, gwałtownej wrogiej natury — jest bardzo prawdziwy. Ale w ten pejzaż wpisani zostali bohaterowie dość osobliwi. Ich zewnętrzny wygląd jest pozornie realistyczny. Oto Apostoł, maniak religijny, jacy trafiają się w zapomnianych kątach Polski; drugi — warszawski cwaniak; trzeci — były Akowiec, jak się domyślamy, z kompleksami; czwarty — były partyzant szukający mocnego życia, o wyrazistych rysach twarzy. Typaż aktorski i sposób gry wydać się może niesłychanie prawdziwy.

Ale kiedy zaczniemy przyglądać się bliżej temu światu, okaże się, że na ten pejzaż i jego sztafaż — nakłada się powoli inna warstwa, nie mająca już z nim nic albo prawie nic wspólnego. Oto punkt wyjścia dramatu: ludzie ci *muszą* pozostać w bazie transportowej, zwozić drzewo, muszą igrać ze śmiercią na każdym kroku. Rozsądnie rzecz biorąc, w warunkach polskich, nawet ten najbardziej „obciążony" bohater, zobaczywszy w jakich warunkach się tu pracuje nie pozostałby w bazie ani dnia. Powróciłby do miasteczka, i tu, chyba bez większego trudu, dostałby pracę w miejscowym tartaku albo gminnej spółdzielni.

Osobliwi są też, po bliższym przejrzeniu, bohaterowie filmu: galeria ludzi mocnych, zdegustowanych do życia, klasycznych „*outlaw*", którzy tu szukają schronienia i kompensacji klęsk.

Wydaje się, że i typy i sytuacje zawarte w tym filmie pochodzą z bardzo popularnej formacji literackiej i filmowej. Myślę o tak zwanym gorzkim realizmie francuskim lat trzydziestych (z jego pozostałościami w rodzaju *Ceny strachu* Clouzota), z ulubionym tematem „przegranych ludzi", naznaczonych przez Los; tematem szukania zapomnienia w mocnym życiu Legii Cudzoziemskiej — i znajdowania tam ucieczki przed grząską codziennością. Konwencja ta przypomina także pewien typ amerykańskiej literatury, trochę Hemingwaya z jego kultem męskości — a znacznie bardziej Chandlera i Spillane'a i powstałe na tym tle amerykańskie czarne filmy, w których napiętnowani i przeklęci daremnie szamocą się by ujść Przeznaczeniu.

A więc raz jeszcze, podobnie jak w *Lunatykach*, początkowo rysujący się ostry obraz rzeczywistości, podpatrzonej, udokumentowanej — został zniekształcony przez zapożyczone, tradycyjne elementy melodramatyczne. Tym razem z melodramatu tzw. realistycznego, tylko zresztą powierzchownie różniącego się od melodramatu salonowego. Pointa tego filmu zawarta w jego zakończeniu, była też zgodna z tymi zapożyczonymi wzorami. Los doścignął wszystkich „skazanych". Giną niepotrzebnie; głupcy wierzą w poranek. Było to na swój sposób konsekwentne.

Ale ostatecznie dokonano zabiegu, który odwraca wymowę filmu. Dwaj pozostali bohaterowie, w tym przedstawiciel partii — pozostają w bazie. W ostatniej scenie wsłuchują się w szum nadjeżdżających nowych samochodów, które mają przynieść kres ich męce. Czy takie zakończenie — przy całej swojej nielogiczności wobec skonstruowanych tu sytuacji — jest zbliżeniem się do prawdy? Czy podważa czarny schemat? Obawiać się można, że nie. Jest to bowiem zakończenie równie schematyczne, co i poprzednie, tylko

zaczerpnięte z innych wzorów: ze wzorów XIX- i XX-wiecznej literatury społecznej łącznie z „Ludźmi bezdomnymi" i prawie całą literaturą realizmu socjalistycznego.

NAJWARTOŚCIOWSI ŚWIADKOWIE

Myślę, że dla naszych wnuków stosunkowo najcenniejszym dokumentem naszej epoki — mimo niejasności, wahań i luk — będzie twórczość dwóch polskich filmowców: Kazimierza Kutza i Jerzego Kawalerowicza.

Nazwisko Kutza brzmi tu wręcz paradoksalnie. Zrealizował on w gruncie rzeczy jeden film, *Krzyż walecznych*, złożony z trzech nowel, z których zresztą dwie rozgrywają się przed kilkunastu laty, w okresie wojny. Co więcej, jest to — i można to wyczuć w samym filmie — dość typowe dzieło debiutanta; niedojrzałe, miejscami bezradne warsztatowo, mające w sobie coś z etiudy szkolnej.

A jednak — z przyjętego tu punktu widzenia *Krzyż walecznych* jest dziełem bardzo interesującym. Jego punktem wyjścia jest inteligentny, dobrze napisany scenariusz Józefa Hena. Pomysły wszystkich trzech nowel są świetne, zwłaszcza drugiej — tej o dwóch żołnierzach, którzy chcą zabić psa, mordercę z obozu koncentracyjnego — i chociaż są twardzi, zgorzkniali, doświadczeni nie mogą zdobyć się na ten gest. Trzeci epizod — o wdowie po bohaterze — jest niepozbawiony wdzięku, ale jak się zdaje najuboższy. Jej pointę — o tym, że bohater to też człowiek, który miał ładną żonę, niepozbawioną skłonności do flirtowania — odgadujemy od początku. Wreszcie pierwsza nowela, wydaje mi się w pomyśle zaskakująca: żołnierz „na przepustce", powracający do domu — a na moment ten czekał od lat — ma przygotowane „mowy", powiedzonka; zebrał w wojsku zapas doświadczeń, którymi teraz wreszcie — po tylu latach oczekiwania — chce zabłysnąć w swojej wiosce, gdzie zawsze uważano go za głuptasa. Ale natrafia tylko na ruiny

wioski i starego zwariowanego starca, który niejasno powiada mu, że była tu pacyfikacja i wszyscy mieszkańcy zginęli.

W całym tym scenariuszu tkwi coś więcej niż zgrabne pointy, sprawna narracja i niebanalny temat. Tkwi w nim pewne ciekawe spojrzenie na bohaterów, chęć skonfrontowania człowieka takiego, jakim go widzimy — obcego, mało sympatycznego, twardego — z tym, który drzemie wewnątrz.

A więc niewątpliwy sukces scenarzysty. Nie tylko. Kazimierz Kutz, który zaczynał jako asystent Andrzeja Wajdy w *Kanale* ma zainteresowania, jak się wydaje, bardzo od Wajdy odległe. Kutz nie ma wizualnej wrażliwości Wajdy (przynajmniej nie okazał tego w tym pierwszym filmie), który nadaje rangę i sens opisywanym zdarzeniom z pomocą silnej, gwałtownej wizji plastycznej. Plastyka Kutza wydaje się nawet trochę niezorganizowana; brak jej jakiegoś konsekwentnie przyjętego stylu widzenia. W pierwszej noweli w scenie powrotu żołnierza do spalonej wioski odczuwa się niedosyt; brak tu było jakiejś celnej kompozycji plastycznej, która zaatakowała by widza dramatyzmem i grozą (to zresztą, co pokazał — owe wahające się na wietrze drzwi od nieistniejącego płotu — razi raczej banałem, niż uderza celnością). Odnosi się wrażenie, że ten aspekt sztuki filmowej Kazimierza Kutza specjalnie nie interesuje. A jednocześnie trudno nie zauważyć, że talent reżyserski Kutza leży w zupełnie innej dziedzinie.

Rzadko, a może nigdy, nie widziało się w polskim filmie tak pysznej charakterystyki postaci. Ów „Wyskrobek" z pierwszej noweli — to cudownie podchwycony kawał Polski. Chłopek-roztropek, mieszanina wioskowego niedorajdy z wojskowym cwaniakiem. W gestach przesadnie zdecydowanych i w minach akcentujących świeżo zdobytą mądrość i obycie w świecie — ma w sobie coś niebywale prawdziwego. Może celniej jeszcze scharakteryzowani są przez reżysera bohaterowie drugiej noweli *Krzyża Walecz-*

nych. W postaciach podoficerów nie ma żadnej sztampy, żadnej ławizny; jest inteligentna obserwacja ludzi — w gestach, w słowach, w lekko ociężałych ruchach kaprala. Tu właśnie widać jak na dłoni prawdę słów Renoira, które cytowałem na wstępie: o ciśnieniu konwencji i o ciągłej potrzebie przeciwstawiania się jej, jeśli chce się ukazać prawdę. Iluż było w polskich filmach podoficerów! Niemal równolegle z tym filmem ukazał się na ekranach film Leonarda Buczkowskiego *Orzeł*; i nawet ten sam aktor, skądinąd interesujący, Bronisław Pawlik, posługiwał się tam najbardziej konwencjonalnymi gestami; było w tym dużo sztampy, drugorzędnych „zagrań", tradycyjnych przedstawień polskiego podoficera (kiedyś może i prawdziwych, ale z biegiem czasu zdewaluowanych). A ileż prawdy jest w filmie Kutza!

Kazimierz Kutz pokazał w tych trzech nowelach próbkę reżyserii prawdziwie realistycznej; potrafił odkryć jakiś kawałek prawdziwnego oblicza człowieka, Polaka, którego portret ciągle jeszcze jest niewyraźny i zaciera się w dymach maniery i schematów.

Myślę zresztą, że ten typ przedstawienia człowieka i jego środowiska polega nie tylko na realistycznym talencie młodego reżysera. Myślę, że łączy się to ze sprawą bardziej ogólną, z jego postawą. Postacie filmu i zdarzenia, których są bohaterami — przedstawieni są ciepło, z sympatią. To ludzie, których reżyser nie tylko poznał i podpatrzył, ale których — po prostu — lubi. I dlatego potrafi wyposażyć ich w prawdziwe człowieczeństwo. Kto wie — czy właśnie nie taka postawa jest rzeczą decydującą dla uzyskania prawdziwego obrazu. Jeżeli mówiliśmy o niepowodzeniach estetyzmu i schematyzmu — to być może, narodziły się one przede wszystkim z tego, że autorom tym — zaangażowanym tylko w sprawy autonomicznie stylistyczne czy wąsko publicystyczne — zabrakło ciepła, sympatii do bohaterów, która leży u podstaw prawdziwej sztuki realistycznej. Dlatego też z filmów tych wiał chłód, a bardzo rzadko sympatia.

Kto wie, czy właśnie w związku z tym skromnym filmem, nie docieramy do sedna przyczyn tego mizernego obrazu Polski w naszym filmie. Jakże może odmalować portret dziecka — z całym bogactwem jego indywidualności i uczuć wypisanych na twarzy — ktoś kto dzieci nie lubi albo ich nie dostrzega?

*

Ale nie tylko Kutz i jego skromny film jest świadectwem, którego szukamy. Istnieje w Polsce filmowiec mający wszelkie dane po temu, żeby stać się najwartościowszym świadkiem rzeczywistości; rasowy realista, o olbrzymiej spostrzegawczości, o wielkiej kulturze wizualnej: Jerzy Kawalerowicz. Jego koncepcja filmu jest zresztą od Kutza dosyć odmienna. Nie jest on beznamiętnym obserwatorem. Potrafi nie tylko rzeczywistość trafnie obserwować, ale także brać ją jakby pod mikroskop, analizować, w miarę potrzeby zbliżać się do niej i oddalać.

Pisałem już o bogactwie i nasyceniu obyczajowym jego dwuczęściowej epopei międzywojennej, *Celulozie i Frygijskiej gwieździe*. Jeżeli brakowało jej czegoś, to tylko ogólniejszej organizacji materiału obserwacyjnego; generalniejszej linii dramatycznej, która — nie uszkadzając materiału — potrafiłaby wzbogacić go o elementy dramatyczne. Po *Celulozie*, w roku 1955, przystąpił Kawalerowicz do realizacji *Cienia*, filmu w zasadzie sensacyjnego, wzbogaconego o treść społeczną i polityczną. Po zwolnionym rytmie i opisowym tonie *Celulozy* była to więc próba dynamizmu, dramatyzmu, płynności narracji. Scenariusz złożony z trzech opowiadań Aleksandra Ścibora-Rylskiego — mimo niejasności i nadmiernych może niedopowiedzeń dawał, jak się zdaje, dobre możliwości. Na jego podstawie Jerzy Kawalerowicz zrealizował film, który z punktu widzenia sztuki reżyserskiej, jest do dziś jednym z najdojrzalszych polskich utworów filmowych. Dokonał on próby włączenia do swej pięknej i penetrującej opisowości, elementu dynamicznego.

W tym filmie świetne opisy środowiska — warszawska ulica z czasów okupacji, zapomniana, sterroryzowana wioska roku 1945—1946, wreszcie atmosfera fabrycznego miasteczka — stają się surowcem ostrego, świetnie zorganizowanego dramatu. Oto charakterystyczny przykład. Dwaj żołnierze zbliżają się do opuszczonej wioski. Boją się. Nie wiedzą co ich czeka. Czy we wiosce są bandy? Czy spokojna ludność? Czy nie ma tu w ogóle nikogo? Następuje znakomity opis wioski, bogaty w wymowne szczegóły, o olbrzymiej intensywności wizualnej. Ale — przeciwnie niż w *Celulozie* — jest to opis, który służy stworzeniu atmosfery oczekiwania, lęku, prawie paroksyzmu strachu — w momencie, gdy z zagrody podrywa się niespodzianie kura, ślad bytności człowieka. Bierna opisowość zamieniła się tu w opisowość dramatyczną, nie tracąc nic z siły obserwacji i ze swego piękna. *Cień* jest — i chyba pozostanie dla widzów roku 2000 — jednym z najlepszych dokumentów naszej epoki.

Następny film Kawalerowicza, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* oparty na scenariuszu Jerzego Zawieyskiego, uznać trzeba już z perspektywy dzisiejszej (a co dopiero z perspektywy dalszych 40 lat) za nieporozumienie. Nieporozumienie polegające na tym, że rasowy realista, obserwator o olbrzymiej wrażliwości na środowisko —zrezygnował tu świadomie z tego wszystkiego, co stanowi jego siłę, przyjmując założenie artystyczne, jak się zdaje, obce sobie — które rygorystycznie, zbyt rygorystycznie, przeprowadził do końca. Jakie było to założenie? Mówi o tym sam reżyser: „*Prawdziwy koniec wielkiej wojny* jest dramatem pozbawionym w istocie wszelkiego tła, wyobcowanym z otoczenia, skoncentrowanym na trudnym i szarym życiu bohaterów. Intencją moją było zamknięcie dramatu w czterech ścianach domu. Jeżeli wprowadziłem sceny na zewnątrz to tylko w poszukiwaniu kontrapunktu dla tej sytuacji..." *).

*) Założenia treściowe i stylistyczne *Prawdziwego końca wielkiej wojny*, rozmowa z Jerzem Kawalerowiczem. „Teatr i film" nr 8/18, 1957.

Film ten posiada niejako dwie warstwy stylistyczne. Jedna z nich — to ów drobiazgowy opis wnętrza mieszkania bohaterów, monotonny, powolny, rozproszony. Z drugiej strony, żeby zobrazować epileptyczną wizję bohatera, uciekł się Kawalerowicz do przeciwieństwa: kamera w momentach obłąkanego tańca indentyfikuje się z chorym bohaterem; zaczyna wirować wokół swojej osi, dając zniekształcony, niesłychanie agresywny obraz obozu koncentracyjnego, w pewien sposób zbliżony do stylu ekspresjonistycznego — rozumianego jako subiektywna wizja opętanego człowieka. Ale siła szokującego środka (siła, która przekroczyła może to, czego autor od niego oczekiwał) przyniosła filmowi rezultat nieoczekiwany. Historia chorego — poprzez jego halucynacyjną wizję — zaczęła dominować nad kameralną historią kobiety, której w istocie film miał być poświęcony. Centralną postacią dramatu staje się chory mąż. Przyjęta — i rygorystycznie przestrzegana — formuła artystyczna tego filmu obróciła się przeciwko twórcy.

Znamienne jest bowiem jedno: ograniczając swój dramat do czterech ścian pokoju, zrekonstruowanego w studio — wyrzucił poza nawias swoich obserwacji cały zewnętrzny świat. Było to logiczne, ale, chyba niezgodne z zainteresowaniami Kawalerowicza, z jego wyczuciem środowiska ulicy, gestów, pejzażu, bogatego drugiego i trzeciego planu. Do tego trzeba było raczej subtelnej wrażliwości, naturalnego liryzmu i melancholii — a nie siły, wigoru, a nawet pewnego okrucieństwa, które charakteryzują reżysera.

Pozostaje tylko pytanie dlaczego Jerzy Kawalerowicz podporządkował się rygorystycznie tak „zamkniętej" formule, która zdecydować miała o jego niepowodzeniu. Jego następny film *Pociąg*, według scenariusza Jerzego Lutowskiego, dość dobrze to objaśnia.

Kawalerowicz jest jednym z filmowców polskich — bodaj że jedynym — dla którego sprawy formy są rzeczą pierwszorzędnej wagi, który, jak nikt inny, jest ciągle w poszukiwaniu form nowych, precyzyjniejszych, bardziej nowo-

czesnych. Stąd też w ostatnich latach zbliża się on do formy artystycznej niezmiernie atrakcyjnej: do wirtuozerii. Nie jest to oczywiście pejoratywem; po prostu — to typ wypowiedzi artystycznej, szalenie ambitnej, bardzo trudnej. Wirtuozeria nie oznacza rozchełstania formy — albo, że użyję żargonu krytycznego — przerostów formy nad treścią, natomiast implikuje często samoograniczenie się artysty. W tym szlachetnym sensie wirtuozerią jest koncert fortepianowy na lewą rękę Ravela, „Głos człowieka" Cocteau (sztuka dla jednej aktorki) czy Moneta seria katedr w Rouen. Wirtuozeria istnieje także w filmie: dobrym przykładem jest *Dwunastu gniewnych ludzi* Lumeta, film wokół jednego stołu, a także niektóre filmy Alfreda Hitchcocka, jak *Okno na podwórze*, gdzie oglądamy tylko tyle, ile bohater przez okno może zobaczyć. Hitchcock zresztą — doprowadzając swoją wirtuozerię aż do końca — wspomniał ostatnio, że chciałby zrobić film, który rozegrałby się całkowicie w budce telefonicznej.

Z jednego trzeba sobie zdać sprawę z całą jasnością: wirtuozerska formuła nie oznacza bynajmniej ograniczenia spojrzenia, ograniczenia widzenia świata, kraju, ludzi — tego wszystkiego o czym tu mowa. Przeciwnie, może oznaczać jego znaczną intensyfikację. *Dwunastu gniewnych ludzi* jest dla widza filmem stokroć bogatszym — właśnie z punktu widzenia obrazu rzeczywistości amerykańskiej — bardziej wypełnionym świetnymi obserwacjami, niż setka filmów fabularnych amerykańskich, rozgrywających się w szerokim plenerze. W tych czterech ścianach jednego pokoju, potrafił reżyser przedstawić skoncentrowany lecz rozległy obraz całej Ameryki — począwszy od wyglądu, obyczaju, sposobu zachowania się, mówienia owych dwunastu przysięgłych, a kończąc na przekonaniach, naiwnościach i kompleksach współczesnej Ameryki. Podobnie można mówić o niezwykłym wręcz bogactwie obyczajowym *Okna na podwórze* mimo owego paradoksalnego ograniczenia widzenia, stosowanego tak rygorystycznie, że jeżeli bohater,

a z nim widz, chce zobaczyć swego sąsiada z bliska, musi użyć lornetki.

Wydaje się, że Kawalerowicz, przyciągnięty przez wirtuozerię, zrobił *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*. Ale jego niepowodzenie nie na tym polegało, że ograniczył pole swego widzenia, tylko na tym, że w tym polu widzenia zastał tylko dwoje, nie bardzo interesujących i dosyć ogólnikowo naszkicowanych przez scenariusz bohaterów. *W Pociągu* tymczasem, przyjmując to samo ograniczające założenie, w polu widzenia postawił pasażerów jednego czy dwóch wagonów, bohaterów oglądanych od różnych stron, o bardzo bogatej stronie obyczajowej, psychologicznej, ludzkiej. Stąd też jego wirtuozerska formuła trafiła tu, w zasadzie, na świetne pole.

Jest to film prawdziwie wirtuozerski. Relacjonuje to, co się dzieje w pociągu w trakcie kilku czy kilkunastogodzinnej podróży. Zdumiewające rozwiązania inscenizacyjne w głąb, w osi pulmanowskiego korytarza; ustawiczny kontrapunkt krajobrazu, świetnie podchwyconego w ruchu — ze statyką scen kameralnych; jednocześnie kontrapunkt rozległej przestrzeni za oknem ze stłoczonym wnętrzem; logika spotkań, spojrzeń, spięć; powtarzający się jak metronom dla pianisty — motyw odmykania i domykania drzwi od przedziałów — wszystko to nadaje filmowi rytm precyzyjny, ostry, pulsujący równomiernie. Precyzja dramaturgii wreszcie (dramaturgii zresztą właściwej filmowi sensacyjnemu): owo rosnące wrażenie oczekiwania, niepokoju, potem pyszna kulminacja w brawurowej scenie gonitwy; wreszcie, o świcie, obraz pasażerów powracających do oświetlonego pociągu — obraz uderzający swoją intensywnością, w którym czuje się ranny chłód, rosę — i z którego emanuje jakieś uczucie zmęczenia, zawstydzenia, może niesmaku? Ale chodzi w tym filmie nie tylko o piękną dojrzałość formalną. W *Pociągu* — w owym małym społeczeństwie udającym się gdzieś przed siebie — reżyser inteligentny, ze świetnym zmysłem obserwacji wykrywa dziesiątkę ty-

pów, z których każdy ma swój mały „problem": ksiądz kanonik jadący w swoją ostatnią podróż; „łysy", człowiek zgorzkniały, czekający na czyjeś uczucie; były więzień cierpiący na bezsenność (wspomnienia?); dziarski sportowiec, amator kobiet itd. Tworzą one mały świat, który — jak się wydaje — dość celnie określa część społeczeństwa polskiego; scharakteryzowany celnie, bezbłędnie, lakonicznie.

Nistety, osiągnięcie Kawalerowicza jest tylko częściowe. Jego realizacja świetna technicznie, bardzo bogata w rysunku drugiego planu, załamuje się, kiedy na pierwszy plan występują główni bohaterowie filmu. W przeciwieństwie do postaci drugiego planu, bohaterowie pierwszego planu są ledwie naszkicowani. Reżyser jakby zrezygnował tu z tej pysznej realistycznej charakterystyki — na rzecz ogólników, tajemniczości, melodramatu. Tak więc w środku tej świetnej, nawskroś realistycznej kompozycji powstało puste miejsce, otoczone tkanką literacką w rodzaju Vicki Baum — gdzie podcinanie sobie żył, skoki przez okno, upojne noce spędzane w sleepingu z tajemniczym i chmurnym dżentelmenem, nad którym ciąży jakieś piętno (jakie?) — są przyjętymi i respektowanymi znakami umownymi.

Tak więc film ten, mający dane, żeby stać się jednym z najcenniejszych dokumentów naszej epoki — dał obraz ograniczony. To niespodziewane ograniczenie — powtórzmy raz jeszcze — nie wynikło z przyjętej przez reżysera formuły, ani z jego błędów czy niekonsekwencji. Wynikło z ograniczeń scenariusza — ubogiego myślowo, żeby nie powiedzieć pustego. Z tego powodu Jerzy Kawalerowicz, sądzę, znalazł się w sytuacji bez wyjścia. Można być jedynie wdzięcznym, że wydobył maksimum tego, co scenariusz mógł unieść i dlatego — mimo wszystko — w naszej perspektywie pozostanie ten film dokumentem dużej wagi.

*

Zapuszczenie tej pierwszej sondy, w obrębie nowej pol-

skiej kinematografii, można uznać za mało zachęcające. Trzeba jednak — raz jeszcze — uświadomić sobie cząstkowość tych poszukiwań. Nie wolno wyrażonych tu ocen identyfikować z oceną samych filmów o których mowa. Pozostaje tu jedynie ocena jednego aspektu dość dowolnie dobranego.

Możnaby nawet twierdzić, że jest to mylące. Ostatecznie z fizycznego niejako wyglądu kraju, który staraliśmy się wyśledzić w polskiej produkcji filmowej nie wynika jeszcze, że film ten dawał — lub nie dawał — obraz kraju rozumiany szerzej, jako obraz podstawowych konfliktów, typowych postaw ludzkich tego okresu. Powtórzmy jednak raz jeszcze, że tędy — poprzez uchwycenie zewnętrznej choćby identyczności kraju i zamieszkującego go społeczeństwa — prowadzi jakaś droga do wypowiadania prawdy całej. Czynniki, które tu omawiamy — schematyzm, neoschematyzm, estetyzm były, najogólniej rzecz biorąc, czynnikami powodującymi ruch od rzeczywistości a nie w jej stronę. Z nich wynikła tu w moim przekonaniu fala pesymizmu — raz histerycznego, potem zamyślonego, pochodzenia estetycznego; apoteoza samotności jako postawy estetycznie malowniczej, efektownej, tradycyjnie „artystycznej"; stąd też brał się ów chłód, dystans wobec ludzi i wydarzeń, niechęć do odnajdywania człowieczeństwa nawet w najbardziej ciemnych stronach egzystencji.

Trzeba więc chyba powiedzieć, że wynik naszych poszukiwań jest wątły; że film polski ostatnich kilku lat w zasadzie przeszedł obok współczesności polskiej, ukazał niewiele z jej zewnętrznego obrazu, a tym bardziej — z jej wewnętrznej logiki. Ślady tej rzeczywistości — wynotowane tu z całą starannością — nie pozwalają na bardziej optymistyczny wniosek.

Brzmi to paradoksalnie. Przecież w tych latach nastąpił niezwykły rozwój filmu polskiego, rozwój którego historia polskiej kultury nigdy przedtem nie znała. Film — po raz pierwszy w Polsce — stał się równouprawnioną, a może

nawet najbardziej zaawansowaną dyscypliną sztuki i kultury narodowej. Jakże jest to do pogodzenia z owym dość pesymistycznym stwierdzeniem?

Wydaje się, że film polski mimo swoich wielkich ambicji (a może właśnie z ich powodu) przeszedł mimo polskiej współczesności nie dlatego, że brak mu było talentów lub możliwości rozwoju. Stało się tak dlatego, że filmowcy zafascynowali się inną rzeczywistością, niż ta, która ich otaczała. Film polski — w swoich najwybitniejszych osiągnięciach — rozlał się szeroką falą wokół innych tematów: tematu wojny, cierpienia, bohaterstwa — odejmując im rychło ich walor aktualności, a spoglądając na nie z pozycji odwiecznego dramatu Polski i Polaków. Tu, w tej sferze, zyskał najpiękniejsze osiągnięcia — i tej sprawie poświęcona jest część druga książki.

RZECZYWISTOŚĆ SPOŁECZNA I RZECZYWISTOŚĆ EMOCJONALNA

Doszliśmy więc do wniosku, że uchwycony w filmie obraz Polski był dosyć niejasny w swoim rysunku, zmącony — chociaż tu i ówdzie pojawiały się jego fragmentaryczne odbicia. Dotyczyło to niejako tła. A główny konflikt tych filmów? Główne wiązadła dramatów? Czy miały związek z życiem lat, w których powstawały? Zapewne — byłoby niesprawiedliwe przemilczeć to, że *Pętla*, przy całym swoim zakłóconym rysunku, atakowała ciągle w tych latach aktualny problem pijaństwa, stającego się prawdziwą plagą narodową; że *Spotkania* Lenartowicza przeciwstawiały się rysującemu się w ostatnich latach zdziczeniu stosunków między mężczyzną i kobietą; że wreszcie — mimo wszystkich swoich niedostatków — cały nurt wyrosły z dokumentu — łącznie z *Zagubionymi uczuciami* podejmował sprawę trudnych warunków materialnych w Polsce, która z pewnością leżała u podstaw wielu konfliktów tego okresu.

Ale filmy te przypadają na okres 1956—1959, kiedy w Polsce zarysowały się dosyć istotne zmiany. Zmiany te były śledzone przez społeczeństwo z wyjątkową intensywnością. Dowodem między innymi i to, że czytelnictwo gazet — a nawet ściśle fachowych tygodników — nigdy nie było tak potężne jak w tych latach. Zmiany, które skrystalizowały się u nas w reformach październikowych znalazły się więc w samym centrum uwagi społeczeństwa polskiego. Nie będę

tu wymieniał tych spraw — począwszy od nowej polityki rolnej a kończąc na wydatnym wzroście konsumpcji; wydaje się, że stworzyły one dla społeczeństwa nie tylko nowe perspektywy ekonomiczne ale i psychologiczne. Istniała też druga sfera przemian, szczególnie ostro pulsujących w świadomości społecznej. Chodzi tu o nowe, bardziej prawidłowe spojrzenie na własną, najnowszą historię; o odrzucenie dogmatycznych nawyków myślowych w ocenie minionych zdarzeń ale także w ocenie ludzi, którzy w tych zdarzeniach uczestniczyli. Sprawa ta, jak wiadomo, nie była tylko poprawką historiograficzną; była intensywnie przeżywana przez część społeczeństwa i w tym sensie awansowała do rangi poważnego fenomenu społecznego.

Oto sprawy wewnętrzne niezmiernie istotne, które znalazły się w centrum uwagi całego społeczeństwa. Jest jednak charakterystyczne, że film polski z całym impetem zwrócił się tylko w stronę jednej z nich. Wypadek filmu Jerzego Zarzyckiego *Ziemia* — w którym autor chciał ukazać ciekawy konflikt społeczności wiejskiej — jest odosobniony.

Jak wytłumaczyć sobie to zjawisko zaatakowania tylko jednego aspektu zmieniającej się rzeczywistości? Myślę, że obok rzeczywistości tych lat, pojmowanej jako kompleks spraw społecznych, ekonomicznych i politycznych istniała też pewna rzeczywistość niejako psychologiczna, emocjonalna. W tym obrębie nowe spojrzenie na walkę z okupantem zajmowało miejsce bardziej poczesne niżby to mogło wynikać z kontekstu społecznego. Przyjrzyjmy się tej sprawie z bliska.

Katastrofa, którą przeżył naród polski między rokiem 1939 a 1945 nie miała sobie równych w całej naszej historii. Myślę tu nie tylko o katastrofie fizycznej — o milionach ludzi wymordowanych i zaginionych oraz nie dających się oszacować stratach materialnych Polski — myślę także o katastrofie psychologicznej, którą przeżył naród: katastrofie września, będącego upokarzającym dowodem słabości.

I więcej: katastrofie naszego myślenia w kategoriach, które nagle zostały skompromitowane. W tych latach nastąpił obok procesu wyniszczenia biologicznego Polaków wielki proces dewaluacji formuł myślowych i społecznych, z którym wielu Polaków — w tym znaczna część polskiej inteligencji była związana. Historia, oczywiście, zna takie katastrofy — ale z upływem lat pamięć o nich się zaciera. Następuje uspokojenie umysłów, powrót do normalnych zajęć, kłopotów, dążeń. Tymczasem — rzecz zdumiewająca — rana ta w polskim społeczeństwie jeszcze w 1955 roku, a więc w 10 lat po wyzwoleniu, była ciągle jeszcze otwarta. Jak to wytłumaczyć?

W tej sytuacji bowiem odruch walki, obrony, sprzeciwu — był gestem naturalnym; gestem, w którym naród znajdował ukojenie i rewanż za doznaną klęskę. Dlatego ruch oporu — łącznie z obejmującym znaczne części społeczeństwa ruchem związanym pośrednio lub bezpośrednio z Armią Krajową — był w płaszczyźnie emocjonalnej rzeczą znacznie przekraczającą to, co ruch ten oznaczał w płaszczyźnie strategicznej czy ściśle politycznej. Powstanie warszawskie — w kategoriach politycznych akt szaleństwa lub głupoty — było w kategoriach sytuacji emocjonalnej społeczeństwa tego okresu jakimś gestem obrony integralności psychicznej.

Cały ten ruch, wraz z jego kulminacją w powstaniu warszawskim obrósł w następnych latach legendą. Legenda opierała się na nieścisłościach historycznych, na ślepocie politycznej — ale wyrastała z określonej i niemożliwej do zakwestionowania sytuacji emocjonalnej Polaków.

Myślę, że niezwykłego fenomenu kulturalnego jakim był film „akowski" i literatura „akowska" po roku 1956 nie można zrozumieć należycie, jeśli się nie uwzględni tej różnicy między rzeczywistością polityczną i społeczną — a świadomością społeczną; między prawdą — a legendą. A jednak w poprzednich latach sens odruchu walki, który zaprowadził wiele tysięcy ludzi do szeregów AK, został

gruntownie zakwestionowany. W tym miejscu legenda nabrała akcentów tragicznych. To dało jej nowy impuls do zataczania coraz szerszych kręgów.

Zakwestionowano ją najpierw racjonalnie, w imię zgodności z prawdą: powstanie warszawskie było absurdem politycznym, który przyniósł Polakom stratę setek tysięcy ludzi i zagładę miasta. Stwierdzano też, że polityka, która leżała u podstaw działań kierownictwa Armii Krajowej — była zwrócona przeciwko okupantowi, ale i przeciw ZSRR.

Do tych stwierdzeń z czasem dołączyły się zniekształcenia. Tak czy owak powstało charakterystyczne dla owych lat zjawisko formowania się i nawarstwiania swoistego kompleksu. Rodził się on na tle powstałego przeciwstawienia: z jednej strony dobre intencje szeregowych ludzi z AK zaangażowanych w walkę, z drugiej strony — zakwestionowany sens tych działań. Powstawanie podobnych kompleksów jest znane w wielu społeczeństwach i opisane przez socjologów. Wydaje się, że w historii Polski podobne zjawiska z pogranicza psychologii zbiorowej miały już miejsce. Kto wie, czy polska wersja pozytywizmu, a potem „Młodej Polski" nie była literackim refleksem tych zakłóceń normalnego rozwoju życia narodowego prowadzącym do kompleksów? Łączy się to zresztą ze sztuką podobnie krytycznych okresów. Bo — pomijając wszystkie inne jej funkcje — ma ona także chyba tę jedną: funkcję reagowania na impulsy świadomości zbiorowej, funkcję rozładowywania tworzących się kompleksów narodowych.

Otóż w Polsce ostatniego dziesięciolecia, proces — najpierw formowania się kompleksu a potem jego rozładowania — jest silnie związany z rozwojem filmu polskiego; stanowi istotną przesłankę do jego zrozumienia. Bez przesady stwierdzić można, że cała seria filmów wojennych, które posypały się po roku 1956 — wynika z tej inspiracji. I co więcej: że właśnie film — sztuka o najbardziej masowym oddziaływaniu — odegrał decydującą rolę w likwidacji tego kompleksu.

Spójrzmy najpierw na początek tego procesu. Pierwszy powojenny film polski *Zakazane piosenki* Buczkowskiego i Starskiego, powstały nazajutrz po wyzwoleniu, był niezależnie od dość wątpliwej wartości artystycznej utworem opisowym, relacjonującym walkę, cierpienia, ale i dobry humor, i swoistą poezję najcięższych lat. W sytuacji psychicznej społeczeństwa, którą starałem się tu naszkicować, był więc czymś, jak się zdaje, pożądanym. Spotkał się też z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, która jeszcze po wielu latach uważała go za jeden z „najlepszych" filmów polskich. Był najlepszy w tym sensie, że odzwierciedlał w pewnej mierze stan psychiczny naszego społeczeństwa po katastrofie.

Ale już w niewiele lat później ukazały się pierwsze filmy, które zapragnęły interpretować — a nie tylko opisywać. Myślę tu np. o filmie takim jak *Za wami pójdą inni*, wielokrotnie przerabianym, który ukazać pragnął swego rodzaju przekrój społeczeństwa polskiego w czasie okupacji niemieckiej, skupiając się głównie na grupie postępowych działaczy związanych z Armią Ludową. Ale pragnąc przy tej sposobności ukazać szeroki obraz społeczeństwa, film dotknął też owego trudnego tematu patriotów niekomunistów, w sposób, który, jak się zdaje, zaostrzał raczej niż łagodził istniejące kompleksy.

Była to zresztą tendencja, która doszła do głosu w kilku filmach tego okresu, ale także, jak wiadomo, w literaturze, publicystyce, a nawet poezji. Proste schematy socjologiczne bywały w tych latach akceptowane dość powszechnie przez artystów i intelektualistów — a ich ewentualne działanie na emocjonalny stan społeczeństwa, nie było chyba przez nich dostatecznie doceniane.

Pominę tu wszystkie drugorzędne objawy tego kierunku. Nadszedł rok „graniczny" — rok 1955. Na ekranach kin

polskich znalazł się film młodego reżysera, absolwenta łódzkiej Szkoły Filmowej, Andrzeja Wajdy. Jakie stanowisko zajął on w tej sprawie? Jego pierwowzór, powieść Bohdana Czeszki, zawierała w tej dziedzinie niejasne aluzje. Akcentując jasno wykniętą drogę Armii Ludowej dawał Czeszko do zrozumienia — w sposób zresztą nie natarczywy — że młodzi ludzie z AK byli jeśli nie wrogami — to na pewno sprzymierzeńcami niepewnymi. W filmie, który powstał na tej podstawie, sprawa ta została nieco zaakcentowana. Chodziło tu o rozbudowanie wątków braci Bergów i ich powiązań — z jednej strony z Niemcami, z drugiej z organizacjami akowskimi. Czy znalazło się to na głównej osi dramaturgicznej tego filmu? Czy wiąże się to z jego podstawowym problemem intelektualnym, problemem dojrzewania człowieka w dramatycznych okolicznościach przewartościowania wszystkich wartości? Czy, wreszcie, mieści się to w zabarwionej silnie liryzmem atmosferze emocjonalnej „Pokolenia". Zapewne, nie.

Zwłaszcza, że jednocześnie *Pokolenie* było filmem tak świeżym, z takim przekonaniem mówiącym o bohaterstwie komunistów, tak dojrzałym, ludzkim i lirycznym jednocześnie, że tamte epizody zostały przez nie przesłonięte. Co więcej: specyficzny, bardzo indywidualny talent Wajdy, jego sposób odczuwania i siła przedstawiania opisywanego przezeń świata — w efekcie ustaliła w tym filmie nieco inną hierarchię postaci i zdarzeń, niż ta, którą możnaby odnaleźć w scenariuszu.

Wajda okazał się, już w pierwszym filmie, artystą, umiejącym stworzyć swój własny, bardzo indywidualny świat; jego bohaterowie i wydarzenia, w których oni uczestniczą są częścią zorganizowanego w jedną całość dość jednolitego spojrzenia, wizji. Nazwijmy ją chwilowo wizją romantyczną, w której pełno jest motywów heroicznych, akcentów tragizmu, poszukiwania intensywności życia. Świat taki miał zresztą już w polskim filmie swoją tradycję; przede wszystkim w sztuce Aleksandra Forda, kierownika artystycznego

filmu. Jego formuła „surowego romantyzmu" doszła już przedtem do głosu wielokrotnie — i w *Młodości Chopina* i w *Piątce z ulicy Barskiej* i nawet — we wcześniejszej jeszcze *Ulicy Granicznej*. Nie jest to jednak powrót do staroświeckich motywów romantycznych XIX wieku. To wersja świata romantycznego, dość współczesna, zrodzona w szczególnej atmosferze niepokojów XX wieku. Romantyzm jest tu bardziej brutalny, męski, czasem wręcz okrutny; miłość odgrywa w tym neoromantycznym świecie rolę znacznie mniejszą. Ale to, co zostaje nietknięte i zdumiewająco aktualne w tym typie widzenia — to romantyczna intensywność życia, niezwykła wrażliwość uczuciowa bohatera, gwałtowne przejścia od nerwowej, gorączkowej radości do beznadziejnej, tragicznej rezygnacji. Tę cechę odnajdujemy zresztą nie tylko u Wajdy, ale także w najpiękniejszych sekwencjach *Młodości Chopina* i *Piątki z ulicy Barskiej*.

Takie pojmowanie świata widoczne jest w wielu sekwencjach *Pokolenia*. Oto jedna z nich, bardzo piękna. Stach po kawalersku prowadzi wóz w stronę magazynu, gdzie ma odebrać drzewo. Słońce świeci, powietrze jest cudownie czyste. Scena jest pełna ruchu, życia; w twarzy Stacha, w jego ruchach, w inscenizacji tego ujęcia widać jakąś rozsadzającą bohatera radość życia, młodości, upojenia ruchem, szybkością. Naraz wóz wpada na kolumnę maszerujących Żydów. Idą powoli, krok za krokiem, w rytmie pogrzebowym. Przeciwstawienie tych dwóch scen — jest dla stylu Wajdy niezmiernie charakterystyczne.

Ten romantycznie pojmowany świat krystalizuje się też w bohaterach. Ci, którzy są najlepiej scharakteryzowani, najbardziej artystycznie przekonywający — mają w sobie coś z tego klimatu. Przyjrzyjmy się bliżej dwu głównym bohaterom *Pokolenia*. Jaś Krone wydaje się postacią najbardziej typową: młody, nerwowy, zagubiony w plątaninie wypadków wojennych i ludzkich postaw. Chce się najpierw izolować od wojny; z myślą o gorzkich doświadczeniach

swego ojca — chce oddać się jedynie swojej rzemieślniczej „karierze". Jaś nigdy nad sobą w pełni nie panuje — nawet nad tą narzuconą sobie bardzo racjonalną koncepcją życia. Zabija Niemca, żeby zrekompensować uczucie strachu. Po zamachu traci równowagę upojony siłą działania trzymanego w ręce rewolweru. Jest osobnikiem skomplikowanym — ale wydaje się, że bardzo przystosowanym do tego romantycznego świata, w którym się znalazł. Obok niego Stach, młody proletariusz, niemal od początku znajduje właściwą drogę działania i swoje ideały. Nie jest postacią tragiczną, poplątaną, zagubioną, jak Jaś. Z punktu widzenia reżyserskiego i interpretacji aktorskiej Jana Łomnickiego — jest z pewnością postacią bardzo interesującą — ale odnosi się nieodparte wrażenie, że jego postać jest jakby poza stworzonym tu światem, poza prawami, które nim rządzą; że zdyscyplinowany, poważny Stach jest intruzem w formacji — jeśli nie filozoficznej, to artystycznej Andrzeja Wajdy. Świat Wajdy jest zaludniony postaciami bardziej podobnymi do Jasia, nerwowymi i skłębionymi — a nie świadomymi swych czynów, zdecydowanymi na wszystko Stachami.

Dojście Jasia Krone, w znakomitej scenie pościgu, do kraty, dzielącej go od dachu, od ucieczki, od życia — jest konsekwentną klamrą i swoistą metaforą tej postaci: życie pozostaje przed nim zamknięte, on sam — o krok przed ocaleniem — ginie. Ta sama metafora, nie natrętna zresztą, kraty przez którą widoczne jest niebo i zieleń — zamyka *Kanał*. Jest to bardzo charakterystyczne: bo też *Kanał* jest filmem, którego bohaterowie — to już nie owi świadomi rzeczy, zdecydowani na wszystko młodzi ludzie w rodzaju Stacha, tylko rozdygotani, przegrani Jasiowie.

Dlatego też w ostatecznym rozrachunku *Pokolenia* Jaś Krone, a nie Stach, wysuwa się na czoło. Jego ciekawa konstrukcja charakterologiczna dominuje nad tamtą; co więcej jego wstrząsająca scena śmierci czyni zeń postać w ostateczności pierwszoplanową. Powstaje więc jakby nowa

hierarchia — może wbrew założeniom samego filmu — w której przesuwają się akcenty i wartości, jakie bohaterowie reprezentują.

Żeby jaśniej to sobie uświadomić trzeba sobie zdać sprawę z jeszcze jednego czynnika, który nie mieści się w scenariuszu. Wajda w swej pierwszej pracy przyniósł polskiemu filmowi dość znaczne odświeżenie języka artystycznego. Nasycił cały film niezwykłym, rzadkim w filmie światowym, liryzmem, ciepłem, sympatią — ale rozumianymi nie w kategoriach dickensowskiej „poczciwości", tylko w kategoriach autentycznej, czasem przeszywającej ludzkiej „poezji". Odświeżył język filmowy w tym sensie, że wrócił niejako do jego źródeł — do silnych elementów wizualnych. Sam zresztą mówił o tym w wywiadzie, udzielonym francuskiemu pismu „Positif": „Myślę, że film robi się wokół kilku obrazów, kilku scen. Reszta przychodzi sama". Te obrazy wyjściowe są u Wajdy niezwykle dramatyczne, gwałtowne, na granicy okrucieństwa. W *Pokoleniu* Wajda wymienia takie sceny (które zresztą nie weszły do ostatecznego montażu): pierwsza z nich, kiedy bohaterowie po zabiciu niemieckiego strażnika, biją się na noże. Druga — przeniesiona z powieści Czeszki — kiedy bohater idąc do domu spotyka człowieka, hienę cmentarną, niosącego na ramieniu worek z „głowizną" — głowami obciętymi trupom. Charakterystyczne dla stylu Wajdy jest — że wszystkie jego najlepsze sceny, najlepsze rozwiązania reżyserskie — podobnie jak u największych mistrzów ekranu — rozgrywają się zawsze w płaszczyźnie takich ostrych wizualnych skrótów.

Tak więc *Pokolenie* jest tworem osobliwym. Trochę wbrew scenariuszowi, pod działaniem silnej wrażliwości reżysera — zmieniła się w filmie jego wewnętrzna logika, jego hierarchia wartości. Na czoło filmu wysunął się romantyczny, tragiczny bohater — i jego nieodwracalny dramat zagłady. Na ten dramat czekała polska publiczność ze swoim wielkim narodowym kompleksem.

Tego bohatera odnajdziemy odtąd niemal we wszystkich filmach „szkoły polskiej".

ZACZĘŁO SIĘ W *KANALE*

W międzyczasie jednak w kinematografii zaszły daleko idące zmiany; oddano produkcję w ręce twórców, ograniczono machinę administracyjną. Zmiany te odbiły się poważnie na produkcji filmowej. Filmowiec zabierający się do pracy miał teraz pełną swobodę zaprezentowania własnej interpretacji zdarzeń. Andrzej Wajda przystąpił do realizacji nowego filmu *Kanał*, opartego na dwóch nowelach Jerzego Stawińskiego „Kanały" i „Godzina W". Film ten stał się kluczową pozycją dla całej rozległej i bardzo ambitnej grupy filmów, które zaczęły powstawać równolegle z nim i powstawały aż do roku 1959. Dlatego uważniejsze przyjrzenie się *Kanałowi* wydaje się niezbędne.

Na samym początku filmu, kiedy prezentuje się widzowi oddział porucznika Zadry, spiker powiada: „Oto ostatnie godziny życia tych ludzi; patrzcie uważnie..." Ma to, a przynajmniej powinno mieć, swoje konsekwencje. W tej chwili bowiem znika znamienne dla widowiska kinowego pytanie: „co się stanie z bohaterami"?, „uratują się czy zginą?" Widz zostaje o klęsce uprzedzony. Proponuje mu się inny kierunek filmu, inną oś wokół której wykrystalizują się perypetie. Pojawia się pytanie: „jak do tego doszło?", „jaki był mechanizm katastrofy?". Dramaturgia „dziania się", zostaje zastąpiona dramaturgią wyjaśnienia dlaczego tak, a nie inaczej się stało. A więc źródła warszawskiej katastrofy?

Ale Andrzej Wajda, w swoim „Notatniku reżysera" powiada: „Może się tylko narzucić brak jednego elementu, owej „siły wyższej" (nazwijmy ją tak w cudzysłowie), która spowodowała ten dramat; ale nie widzę żadnej możliwości przedstawienia jej na ekranie bez uprzedniego rozstrzygnięcia tego problemu przez historyków na podstawie mate-

riałów. Cokolwiek zrobiłbym w tym kierunku na podstawie własnych przypuszczeń, byłoby tylko mglistą hipotezą" *). Domyślamy się, że reżyserowi chodzi o powstrzymanie się od przedstawiania racji politycznych, społecznych, może nawet strategicznych, wychodzących poza samą, rozgrywającą się na naszych oczach historię grupy ludzi. W atmosferze roku 1956—1957, jest to postawa dość zrozumiała, uzasadniona niepowodzeniem „interpretacji" społeczno-politycznej, zawartej w *Pokoleniu*.

Oznacza to więc, że autor zapragnął skoncentrować film i własne wyjaśnienie zjawiska w obrębie grupy swoich bohaterów i ich wewnętrznych przeżyć. Potwierdza to sam Wajda: „...staje się jasne, że film idąc za opowiadaniem, kładzie główny nacisk na stronę psychologiczną i stąd, treścią filmu nie jest fresk historyczny, lecz przeżycia konkretnej grupy ludzi. I tylko tak film ten można oceniać i analizować, jeżeli chce się być w zgodzie z intencją autora" **). A zatem w tej sferze, w sferze wewnętrznego świata bohaterów szukać musimy odpowiedzi na pytanie, które sami autorzy postawili sobie na wstępie: jak doszło do katastrofy?

W ekspozycji bohaterowie charakteryzowani są celnie, bystro, lecz zewnętrznie. Mamy sylwetkę nerwowego, wahającego się Zadry; Mądrego — cynika i ułana; brawurowego Koraba; sierżanta w stylu przedwojennym, z ewidencją w ręku. Poznaliśmy ich główne gesty, ich reakcje; nie wiemy jeszcze jakie są motywy ich działania, jakie jest wnętrze ich psychiki, jakie drzemią w nich konflikty, jakie nadzieje? Tego zresztą po ekspozycji nie możemy oczekiwać. Ale dramat rozwija się. Bohaterowie schodzą do kanału. Zaczyna się wielka próba. Próba — zgodnie z intencjami autorów — psychologiczna. Można oczekiwać, że gesty bohaterów, ich zewnętrznie naszkicowane sylwetki, rozszerzą się,

*) Andrzej Wajda, Z notatnika reżysera, „Teatr i film", nr 1/11, 1957.
**) Tamże.

uzupełnią, może zmienią? Pod wpływem dramatycznych wypadków, stawiających naszych bohaterów oko w oko ze śmiercią, być może dotrzemy do sedna ich wewnętrznego świata, do ich prawdziwych konfliktów, ich ostatecznych gestów?

Otóż obawiam się, że ta oczekiwana konfrontacja bohaterów w końcu nie następuje. Każdy z bohaterów zachowuje do końca niezmienioną sylwetkę, swoje wielkie i małe gesty — i z ich pomocą eksplikuje zagęszczający się dramat aż do końca. Do ich wnętrza, do rdzenia ich psychiki i ich moralności, właściwie nie docieramy. Wędrówka po kanale nie wyjaśnia, nie penetruje tych gestów, tylko prowadzi do na wpół mechanicznego ich uwielokrotnienia. Fizyczny dramat kanału nie ma, w moim przekonaniu, swego odpowiednika w postępującym dramacie psychologicznym. Nie docieramy do bohaterów głębiej, niż byliśmy na wstępie. Nawet film taki jak *Cena strachu*, znacznie mniej ambitny od filmu Wajdy, sprawę tę ujmuje trafniej. Główny bohater, Jo, jest na początku silny i bezwzględny; potem niespokojny; potem opanowany przez zwierzęcy strach; wreszcie — kiedy jest już zdecydowany na wszystko — ginie. Dramaturgii fizycznych wypadków odpowiada dramaturgia rozwoju bohaterów, postępujące drążenie ich psychiki — chociaż nie jest to film pomyślany psychologicznie, tylko klasyczny film sensacyjny, oparty na pytaniu: „Uda się, czy się nie uda?"

Jedynym wyjątkiem w filmie Wajdy jest, być może, porucznik Zadra, w interpretacji Wieńczysława Glińskiego. Ten aktor, inteligentny i „psychologiczny", najbardziej stosunkowo idzie w głąb swojej postaci. Ale i w tym wypadku niedostatecznie głęboko — bo trudno nam zrozumieć i usprawiedliwić jego ostateczny gest: strzał do sierżanta. Zwykła histeria? Graniczące z obłędem poczucie odpowiedzialności? Film na to nie odpowiada. Próba psychologicznego objaśnienia dramatu kanałów — i szerzej, dramatu walki skazanych na zagładę — nie powiodła się Wajdzie, lub powiodła się tylko częściowo.

A jednak jest w filmie wiele aluzji, wiele nieskoordynowanych ze sobą akcentów, które w sumie możnaby uznać za próbę interpretacji dramatu warszawskiego. Kropkę nad „i" postawił sam Wajda, w cytowanych tu już „Notatkach". Pod datą 24. I. 1956 reżyser notuje: „...Napisy czołowe filmu poprzedzają ujęcia, przedstawiające ułanów na koniach biegnących do ataku. Są to ułani spod Samosierry, spod Rokitny, a wreszcie i ci z roku 1939, którzy zdobywali czołgi. Zbliża się sztandar powiewający na wietrze, na jego tle napis „Ku chwale Ojczyzny" *). Z pomysłu tego reżyser, jak wiadomo, zrezygnował. Ale tu i ówdzie wyczuwalne jest w filmie to pragnienie ukazania jakiejś „polskiej duszy", skłonnej do efektownego, a bezsensownego bohaterstwa, polskiego „dramatu wieków". Jest to moment niezmiernie ważny dla całej, rozważanej przez nas sprawy. Nie chodzi już tylko o film Wajdy, ale o ewolucję całego gatunku, który w okolicach *Kanału* ma swoje źródła. Zatrzymajmy się na tym problemie.

Bez wątpienia myśl taka tkwi w scenariuszu Stawińskiego. Zresztą także w szeregu innych jego opowiadań o tematyce wojennej. Dowodem m. inn. *Eroica*, gdzie sprawa ta nabiera wagi. Jest to wciąż jakby pozycja „realizmu narodowego", która afirmacji bezwzględnego, bezcelowego poświęcenia, stara się przeciwstawić swoiście sceptyczny racjonalizm. Pomińmy chwilowo intelektualną wagę tego sporu, prawdę mówiąc nie największą. Zastanawia jednak, że *Kanał*, mimo iż elementy takie *implicite* zawierał — a nawet reżyser miał myśl, żeby je przy pomocy czołowych obrazów wyeksponować — w ostatecznym swoim obrazie myśl tę gubi, i przychyla się raczej do afirmowania, niż do kwestionowania tej formuły bohaterstwa. A jeśli nie do afirmowania, to w każdym razie do życzliwego opisu.

Tu — podobnie jak w *Pokoleniu* — trzeba jednak przejść z gruntu rozważań ideowych na grunt rozważań estetycz-

*) Tamże.

nych. Temperament Wajdy, jego bardzo szczególny sposób widzenia świata, neutralizuje jakby tę zawartą w scenariuszu myśl krytyczną, zamieniając posłanie antyheroiczne, w heroiczne. Jak do tego dochodzi? Myślę, że Wajda wyposażony jest w wyobraźnię, która łatwiej wchłania z obrazu świata to, co jest heroiczne, romantyczne — niż to, co sceptyczne i racjonalne. Obserwowaliśmy już ten proces w pewnej mierze w *Pokoleniu*. Teraz, w *Kanale*, powtórzyło się to. Świat Wajdy zaludniony jest bohaterami romantycznymi, afirmowanymi przez autora, a nawet stawianymi przezeń na piedestale.

Wajda wziął tu na warsztat pewien motyw Stawińskiego — motyw dla interpretacji całego tego kierunku bardzo ważny — ale wydaje się, że był on nieco niezgodny, jeśli nie z postawą intelektualną reżysera, to w każdym razie z jego językiem.

Jest to bowiem, powiedzmy raz jeszcze, język tragicznego heroizmu, język wielkiej ekspresji, którą reżyser buduje zresztą z całą świadomością i wielkim mistrzostwem. Możnaby tę koncepcję, którą Wajda zastosował w *Kanale* nazwać dozowaniem ekspresji. Sam mówi o tym: „Obraz musi narastać z akcją opowiadania, dlatego cała część pierwsza: ekspozycja, podwórze, salon, rozmowa kompanii, rano, atak czogów — aż do ciszy — powinna być zrobiona w sposób jaknajbardziej reportażowy — długie ujęcia, jazdy, plany ogólne, akcja z daleka, żadnych zbliżeń. Część druga: ekspresja się wzmaga, oświetlenie migotliwe, od płomieni — zbliżenia — wygrać kościół przez spalone rzeźby — ranni. Dantejska scena wejścia do kanałów. Część trzecia: kanały. Zejście i pierwsza część zwyczajna — potem — zwłaszcza w scenach zbliżeń — niepokojąca głębia ostrości — (podwójna ekspozycja). Zupełnie zaskakujące wyjście z kanału — może kolor — i niezwykłe ujęcie podprowadzające" *). To swoiście pomyślane „*crescendo* eks-

*) Tamże.

presji" zostało w filmie zastosowane bezbłędnie i wywołuje efekt znakomity. Początek jest chłodny, beznamiętny, nawpół dokumentalny. Przykładem pierwsza, znakomita sekwencja. Oddział Zadry posuwa się w skupieniu naprzód. Oglądamy go z pozycji posuwającej się naprzód kamery. Co chwila kamera zwalnia, zagląda w twarz i w oczy biegnącym ludziom. Twarze są skupione, pełne oczekiwania. Lakoniczny komentarz wymienia ich nazwiska i podaje elementarne rysy ich charakterystyki. Ruch kamery jest swobodny — ale logiczny i odmierzony. Myślę, że w filmie polskim — zresztą nie tylko polskim — mało jest tak pięknie zorganizowanych ekspozycji; scena pełna treści, ale podana jakby od niechcenia, artystycznie bogata, ale pozbawiona popisów. W podobnej tonacji utrzymana jest cała część dziejąca się na powierzchni. Wajda w zasadzie unika tu ekspresji. W kanale skala ekspresji wzrasta. Zbliżenia, szczególne kąty widzenia, jazdy, oświetlenie, dźwięk — wszystko zaczyna przemawiać ostrzej, atakować, podsuwając coraz wyraźniej nastrój grozy i strachu. *Crescendo* osiąga szczyt. Wtedy dochodzi do trzech scen kończących trzy wątki. Korab ze Stokrotką dochodzą do kraty, poza którą się już nie wydostaną. Mądry wpada w ręce Niemców; Zadra wychodzi z kanału, żeby za chwilę doń powrócić. Scena wyjścia Mądrego rozegrana w jasnym świetle, kontrastującym z ponurą ciemnością kanałów — działa jak ostry, przeszywający krzyk.

Otóż wydaje się, że posłużenie się tym językiem prowadzi do tego, że wszystko staje się niezmiernie dramatyczne, a bohaterowie, nawet ci, którzy nasuwają wątpliwości — urastają do rangi herosów. Tu nie mogło już być miejsca na sceptycyzm, na akcenty antyheroiczne, które implicite zawarte były w scenariuszu. Tkwi w tym szczególny paradoks *Kanału*.

Zreasujmy tę sprawę, bo daje ona klucz do całej serii filmów wojenno-heroicznych, które po nim nastąpią. *Kanał* przedstawia dramat warszawski i w zamierzeniu także

próbę jego interpretacji. Ale po *Pokoleniu*, gdzie Wajda próbował dać polityczną interpretację zdarzeń (która okazała się fałszywa), teraz w *Kanale*, cofnął się przed nią. Odrzucił wszystko, co nie mieściło się w małym światku kilku osób błądzących po warszawskich kanałach. Pragnął objaśnić dramat perypetiami psychologicznymi swoich bohaterów. Niestety, w praktyce, zrezygnowawszy z jednego instrumentu interpretacji nie zastąpił go żadnym innym. Perypetie psychologiczne prawie niczego tu nie wyjaśniały, pozostawiając obraz ogólnikowym. Z kolei, zawarta w scenariuszu propozycja przeciwstawienia się mitom „dramatu polskiego", „fatalizmu wieków" — którą chciał włączyć do swego wywodu — umknęła mu pod działaniem jego własnej silnej poetyki. Pozostał więc opis warszawskich bohaterów i warszawskich zdarzeń — opis znakomity, pełen ekspresji, artystycznie bardzo dojrzały.

Ale w kategoriach poznawczych — dramat warszawski, i szerzej dramat polski — pozostał po *Kanale* tworem nieco zagadkowym; dramatem, w którym nieznane a potężne siły niszczą Polaków.

HEROICZNA OPISOWOŚĆ

Kierunek, który staraliśmy się określić w *Kanale* Andrzeja Wajdy i Jerzego Stawińskiego, stał się w tym okresie dość powszechny wśród twórców młodego jak i starszego pokolenia. Na ekranach ukazała się cała seria filmów wojennych, martyrologicznych, bohaterskich — które nie dorównując *Kanałowi* rangą artystyczną — też sterowały w stronę heroicznej opisowości, unikając świadomie lub nieświadomie jakiejkolwiek próby interpretacji. Nie będę się zajmował wszystkimi filmami tego kierunku; zatrzymam się jedynie na tych, które oświetlają jaśniej tę tendencję. W istocie bowiem dramat, o którym tu mowa, otrzymał kilka różnych w swych założeniach artystycznych wersji; chociaż

wszystkie one w swoim *meritum* szły w podobnym kierunku.

Stosunkowo najwartościowszy artystycznie był kierunek opisowości quasidokumentalnej, fotograficznej. Powstało tu kilka filmów, pragnących jedynie wiernie i dokładnie zrekonstruować jakieś prawdziwe wydarzenia ostatniej wojny unikając momentów tradycyjnej fikcji fabularnej.

Pierwszą taką pozycją był *Zamach* — jeszcze jeden scenariusz Jerzego Stawińskiego, zrealizowany przez Jerzego Passendorfera, autora nieudanego filmu sensacyjnego *Skarb kapitana Martensa*. Ideą filmu było zrekonstruowanie zamachu, dokonanego przez jeden z oddziałów Armii Krajowej na generała Kutscherę, kata Warszawy. Wypadek ten miał miejsce w roku 1943 i Stawiński pisząc swój scenariusz wyraźnie o tym myślał. Korzystał zresztą z konsultacji jednego z uczestników tego wydarzenia. Ale ostateczny scenariusz — a tym samym i film, który wiernie poszedł za tekstem Stawińskiego — nie jest wierną rekonstrukcją. Potrzeba udramatyzowania materiału, scharakteryzowania głównych bohaterów *Zamachu* wymagała odstąpienia od ścisłych faktów na rzecz pewnej, zresztą bardzo oszczędnej, w fikcję formy fabularnej.

Film skoncentrował się wokół samego zamachu; wokół wypadku na rogu Frascati i Wiejskiej — przy czym cały wstęp jest jedynie przygotowaniem do zamachu, a zakończenie dramatyczną próbą uniknięcia jego konsekwencji. *Zamach* stał się więc formą filmu sensacyjnego, w którym interesuje autorów przede wszystkim fizyczny przebieg zdarzenia, a nie jego psychologiczna czy społeczna interpretacja. Autorzy uniknęli tą drogą dość szczęśliwie akcentów melodramatycznych, które może być nieuniknienie wsączyłyby się, gdyby posunąć się jeszcze o krok dalej w procesie fabularyzacji. Film jest spokojny, opanowany, męski. Ale tutaj też tkwi pewna jego słabość. Czy film *Zamach* wypowiada coś więcej niż treść zdarzenia na rogu Frascati?

Jaką postawę reprezentują bohaterowie, co ich skłania do

podjęcia tego czynu? Na jakie natrafiają przeszkody? Pominąwszy przeszkody natury fizycznej, mają w pierwszej części niejasne wahania. Ale gdy nadchodzi moment działania stawiają się wszyscy. Rysunek bohaterów nie miał więc jak się zdaje służyć temu, by cokolwiek w tym dramacie wyjaśniać. Bohaterowie zaznaczeni są kilkoma kreskami; ich psychologiczne perypetie (o ile można o nich mówić) są raczej próbą naszkicowania nastroju tych lat, niż próbą dotarcia do psychologicznej rzeczywistości zamachu. Tak więc *Zamach*, pozostając pozycją uczciwą i na swój sposób udaną, nie zawiera jednak żadnych elementów, które mogłyby ukazać coś więcej, niż sam ów heroiczny czyn.

Słabość jego walorów poznawczych nie mogłaby być w zasadzie kwestionowana, gdyby nie to, że jest to jeden z wielu filmów, z których wszystkie oparte są dokładnie na tej samej zasadzie. Oto bowiem następny film: *Wolne miasto* Stanisława Różewicza według scenariusza J. J. Szczepańskiego. Znowu, podobnie jak w *Zamachu*, scenariusz oparty na dokumentach zdarzeń, które rozegrały się w pierwszych dniach września na gdańskiej poczcie. Ale i tu — nie ma żadnej próby objaśnienia zjawiska. Znowu estetyka „fotograficzna", potraktowana zresztą przez Różewicza ze znacznie większym rygorem, niż przez Passendorfera. Wydaje się, że Różewicz lepiej zdawał sobie sprawę z narzuconej sobie formuły. W ostatecznej scenie egzekucji uczestników obrony poczty posłużył się np. ręczną kamerą, jakiej używają reporterzy kroniki filmowej. Zdjęcia mają więc nieprecyzyjny, niewystudiowany ruch i sprawiają wrażenie epizodu, który zdarzył się rzeczywiście, a którego filmowiec był tylko przypadkowym świadkiem.

Bohaterowie *Wolnego miasta* — znowu podobnie jak w *Zamachu* — mają jedynie lekko naszkicowane twarze; ich życie poznajemy bardzo ułamkowo, na tyle tylko, by aktywniej uczestniczyć w dramacie ich unicestwienia. Może bardziej, niż w innych filmach tej serii — odnajdujemy w *Wolnym mieście* chęć jakiegoś rozwarstwienia obozu

przeciwnego. Oglądamy tu np. wątek dziewczyny, córki Polaków, która wplątuje się w romans z hitlerowcem. Oglądamy także lekko naszkicowany, wątek Niemca starej daty, w zasadzie spokojnego i przyzwoitego człowieka, który w chwili krytycznej, bez gwałtu wprawdzie, ale zdecydowanie ucieka od wszelkiej solidarności z polskimi przyjaciółmi. Jest tu coś z owej sylwetki niemieckich liberałów, którzy w czasie władzy hitlerowskiej nie brali udziału w ekscesach rasizmu, ale których nie stać było na żaden gest solidarności z uciemiężonymi.

W porównaniu z *Zamachem* w filmie Różewicza bardziej zaakcentowany jest temat martyrologii polskiej, wyraźnie i bardziej dobitnie przedstawione są cierpienia gdańskich bohaterów. Odnotujmy chwilowo to spostrzeżenie; przyjdzie nam do niego powrócić, jako do jednej z kluczowych spraw tego kierunku. W sumie więc jesteśmy raz jeszcze w obrębie fotograficznej relacji dramatu unicestwienia Polaków, dramatu, który w dalszym ciągu pozostaje zagadkowy.

Trzecim przykładem, najmniej stosunkowo ambitnym tej samej tendencji jest *Orzeł*, film zrealizowany przez Leonarda Buczkowskiego — poświęcony historii łodzi podwodnej, która wymknęła się Niemcom w roku 1939. Nie posiadając zalet omawianych tu filmów wojennych, łączy się jednak z nimi ową chłodną, fotograficzną opisowością perypetii grupy bohaterskich marynarzy. Żadnego z nich nie poznajemy bliżej, ani też nie przedstawia się nam żadnej szerszej interpretacji tego interesującego incydentu. Na pograniczu takiej opisowości znajduje się film Stanisława Lenartowicza *Pigułki dla Aurelii*. Mą on co prawda bardziej niż *Orzeł* i *Wolne miasto* zarysowany wątek sensacyjny; autorzy byli zresztą swobodniejsi, nie relacjonując żadnego z prawdziwych wydarzeń ostatniej wojny, tylko przedstawiając typową akcję krakowskiej organizacji bojowej, która z Kielc sprowadza broń. Stanisław Lenartowicz, eksperymentator z *Zimowego zmierzchu* zachował co prawda zamiłowanie do obfitości niezwykłych rekwizytów, ale jednocześnie —

o czym była już mowa w pierwszej części — dał tu bardzo ciekawy, prawdziwy pejzaż polskiego małego miasteczka, z jego powolnym rytmem życia i masą tchnących autentyzmem obserwacji obyczajowych. Film zrealizowany jest przy tym w ostrym, sensacyjnym tempie i posiada logiczną konstrukcję. Fakt, że szofer — dobrany w ostatniej chwili na chybił trafił — stracił w pewnym momencie panowanie nad sobą (o co uważny widz może go podejrzewać już od pierwszej chwili) powoduje lawinę katastrofalnych następstw. W tym rygorze narastania katastrofy od drobnego, a możliwego (jak się wydaje widzowi) do uniknięcia faktu — tkwi coś z rasowego filmu sensacyjnego, nie pozbawionego psychologicznej podszewki. I tu znowu — podobnie jak we wszystkich innych przykładach, co muszę ciągle na nowo podkreślać — bohaterowie są ledwie naszkicowani i słabo eksplikują całą historię, pełną męczeńskiego bohaterstwa. Oto oddział złożony z kilku osób, udaje się do Kielc po skrzynkę amunicji; na kolejnych etapach tej krwawej podróży, giną kolejno wszyscy uczestnicy wyprawy, ostatni zaś już na przedmieściu Krakowa. Owa skrzynka amunicji czy pistoletów maszynowych służyć ma do odbicia z transportu więźniów dwóch towarzyszy walki. Można więc sobie zadać brutalne pytanie, które pojawia się zresztą we wszystkich niemal filmach tej serii: czy hekatomba krwi jest uzasadniona ową skrzynką amunicji? Czy kilka osób, pełnych chęci walki, młodych, musi dlatego zginąć? Odpowiedzi na to pytanie nie znajdujemy w obrębie *Pigułek*, ani też w żadnym wymienionym tu filmie. Ale do tej sprawy przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Seria filmów „opisowych" koncentruje się więc niemal wyłącznie na — mniej lub bardziej ciekawym i filmowo udanym — opisie zdarzenia, zdarzenia heroicznego, pełnego poświęcenia, bohaterstwa i krwi. Nie ma w tych filmach prób wniknięcia poza mechanizm zdarzenia. Nie ma żadnych przesłanek natury psychologicznej i socjologicznej. Wszystkie motywy postępowania ujęte są jako wartości dane, wia-

dome, których nie potrzeba ani przedstawiać, ani, tym bardziej — poddawać w wątpliwość. Właściwie — powtarzam — każdy z tych filmów z osobna mógłby nie wywoływać zastrzeżeń; ale jeśli pozycji takich jest wiele i żadna z nich tego trudu nie podejmuje — to wzbudza już refleksje.

HEROIZM KOMERCJALNY

Obok tej serii „kronik z pola walki", na ogół ciekawych przez swój chłodny, rzeczowy ton, i dość oryginalną realizację otrzymaliśmy także tę samą bohaterską opisowość w wersji czysto komercjalnej. Chodzi tu o film krojony z całą konsekwencją „pod publiczność" i zawierający wszystkie jej najulubieńsze, dość prymitywne, motywy heroiczne. Jest to wersja już zupełnie spłycona; na motywach walki, bohaterstwa, cierpienia, powstał film ckliwo-sentymentalny — *Historia jednego myśliwca* Huberta Drapelli, zrealizowany na podstawie opowiadań lotniczych z ubiegłej wojny, znanego lotnika pułkownika Skalskiego. To autentyczne źródło zostało jednak w realizacji całkowicie przekreślone. Pozostał czysto mieszczański melodramat „patriotyczny", z wszystkimi najbardziej wyświechtanymi jego atrybutami. Bohaterstwo jest tu przedstawione w wersji — by tak rzec — eleganckiej, na polu chwały, bez niepotrzebnych wahań i komplikacji psychologicznych. W zakończeniu filmu znajdujemy dwie sceny o zabarwieniu heroiczno-makabrycznym, które — jak sądzę — mieszczańskiemu widzowi muszą dawać znaczną satysfakcję. Kiedy mianowicie lotnik, kapitan Zaręba, spada ostatecznie na ziemię w czasie jednego z rajdów nad Niemcami, mruczy: „Nareszcie ziemia!", lecz po chwili dodaje — „Cóż, kiedy nie moja!", czym daje dowód swojej miłości do ziemi ojczystej. Być może upadek z samolotu na ziemię ojczystą dałby mu więcej satysfakcji. Podobnie „mocna" jest końcowa scena apelu poległych: palące się ognisko, migające światła, martwy głos oficera

wywołującego nazwiska, wyrównane szeregi żołnierzy — żałość rozdzierać musi widza. Ale na tym nie koniec: poza motywami bohaterskimi i bohatersko-makabrycznymi, widz mieszczański bardzo lubi w filmie pewien „szyk", który także w tym filmie został mu podany. Angielska kantyna oficerska, bar, małomówni Anglicy (bo grani przez aktorów z Łodzi i Warszawy) przemieszani z płowymi czuprynami Polaków. Polacy, za którymi szaleją chmurne i zagadkowe Angielki; styl życia nonszalancki: kobieta, śmierć, *double whisky*, samochód, znowu kobieta, śmierć itd. Całą tę atmosferę nasz mieszczański widz ubóstwia. Jeżeli wychodzi z tego filmu nieco niezadowolony, to tylko dlatego, że niektóre rzeczy są przedstawione technicznie nieudolnie.

Zatrzymuję się nad filmem dłużej, bo jest on — mimo wszystko — w naszym systemie produkcji, gdzie nie ma konieczności przypodobywania się publiczności — swoistym *curiosum*. Realizacja przeraża płaskością, banałem, elokwencją godną ucznia piątej klasy. A jednak w swoich ostatecznych wnioskach *Historia* zbliża się do grupy omawianych tu filmów, mimo, że jest od nich wielokroć gorsza. Ale tak samo jak w tamtych, również przedmiotem tego ostatniego jest opisywanie zewnętrznych gestów cierpienia i bohaterstwa.

OPISOWOŚĆ POETYCKA

Wreszcie *Lotna*, film kontrowersyjny. Film ten, przynajmniej na pierwszy rzut oka, umyka wyraźnym liniom podziału. Czy opisane tam wydarzenia z września 1939 roku stanowią afirmację czy potępienie owej kawaleryjskiej postawy bohaterów filmu? Czy Wajda mówi wprost, od siebie, czy ironizuje? Dało się słyszeć odpowiedź na pozór trafną. Wszystkiego jest tam po trosze — i afirmacji, i negacji, i dwuznacznej ironii. Sprawia to wrażenie, jakby Wajda w plątaninie sądów i postaw uczuciowych wobec września,

stawał się rzecznikiem raz jednej, raz innej postawy, jak gdyby sam zmagał się z sobą. Co więcej — mówili zwolennicy takiego rozumienia filmu — nie jest obowiązkiem artysty zajęcie wyraźnej pozycji; artysta nie musi przymierzać swojej wypowiedzi, swojego sądu do żadnej racjonalnej definicji interpretacyjnej i — tym samym — usuwać z otworu wszystko, co by poza nią wystawało. Spostrzeżenie takie jest trafne — ale w wypadku *Lotnej* — bezużyteczne. Podobna postawa mogła w pewnym sensie leżeć u podstaw *Popiołu i diamentu* tego samego Wajdy. Znalazłszy się w gąszczu postaw moralnych i politycznych roku 1945, Wajda kolejno je prześwietlał, badał ich zawartość psychologiczną, emocjonalną, racjonalną; konfrontował imperatywy, którym bohaterowie świadomie lub nieświadomie ulegali. Nie zmierzał do jasnej, szkolnej interpretacji dramatu 1945 — tylko przeciwnie, jakby wzbogacał tę definicję wielością ludzkich postaw. Stąd też brała się wrząca temperatura tamtego filmu i jego swoista wielkość. *Lotna* nie ma nic z owego szamotania się *Popiołu i diamentu.* W *Lotnej* nie można mówić o postawach ludzkich, ich psychologicznej zawartości i o konkurujących ze sobą imperatywach działania — bo ich w tym filmie nie ma. Trudno nawet mówić o postaciach — bo bohaterowie są do siebie podobni we wszystkim, to znaczy w tym niewielkim wycinku w jakim są zaprezentowani: w miłości do konia i determinacji z jaką sięgają po szablę. Niejasność stanowiska Wajdy bierze się więc nie jak w *Popiele* z gorączki poszukiwania prawdy, tylko z niechęci do jej penetrowania.

Może nie należy się dziwić, że Wajda czyni w tym filmie ów unik. W końcu „ułańska postawa", „ułański romantyzm" stał się w międzyczasie pojęciem historycznym; najmłodszy ułan z Września ma dziś grubo po czterdziestce. W obrębie dramatów, które przeżywaliśmy potem i przeżywamy po dziś dzień, dramat romantycznego ułana — a nawet szerszy: dramat romantycznego gestu — w tradycyjnym ujęciu jest dość daleko poza nami.

Ale wtedy właśnie zaczyna działać mechanizm, który doprowadza do niepowodzenia *Lotnej*. Uchyliwszy się od zaangażowania w psychologiczną i moralną treść dramatu ułan z Września ma dziś grubo po czterdziestce. W obrębie najbardziej tradycyjnych form jego przedstawiania — typu Grottgera, Kossaka, nawet Styki. Sądzę więc, że podstawowym nieporozumieniem *Lotnej* jest anachroniczność takiego spojrzenia. Nie tylko w sensie konwencji plastycznej — to w gruncie rzeczy mniej ważne — ale także w sensie przebrzmiałego klimatu uczuciowego, przebrzmiałego — i dodajmy: powierzchownego — rozumienia tego dramatu. Można nawet twierdzić, że Grottger i Kossak w swoich latach odpowiadali w końcu jakimś aspiracjom narodowym i ludzkim; znajdowali się na fali współczesnej im świadomości społecznej. Ale dziś?

Jeżeli temat Amfitriona doczekał się trzydziestu ośmiu wersji, to dlatego, że każda epoka wzbogacała go swoim własnym spojrzeniem; oglądała go z pozycji swoich własnych rozterek, konfliktów, niepokojów. Jest to chyba najważniejszą funkcją szuki podejmującej wielkie tematy. W tym nowym spojrzeniu może być aprobata, polemika — wszystko jedno — ale musi być jakiś pomost do współczesności. Oto np. film Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć* jest próbą spojrzenia na średniowieczny, tradycyjny dramat fanatyzmu i poszukiwania sensu życia — z pozycji XX-wiecznego sceptyka, członka społeczeństwa zagrożonego powszechną zagładą. I w tych płaszczyznach właśnie, w tym anachroniźmie *Lotnej* — rodzi się chłód jaki wieje z tego obrazu, niezrozumiały skądinąd u Wajdy.

Należy oczywiście do tych twierdzeń wprowadzić pewną poprawkę. Dziewiętnastowieczne spojrzenie na ułański romantyzm, pełne łatwej, patriotycznej metafory — płonących orłów, pielgrzymich kosturów, chylących się wierzb i zbryzganych krwią szabel — jest także skorygowane w pewien sposób przez Wajdę. Widać w *Lotnej* chęć silniejszego atakowania widza, szokowania go ostrością, brutalno-

ścią, okrucieństwem obrazu. Jest to zresztą charakterytyczne dla współczesnej sztuki, i Wajda w tym — przynajmiej — wyszedł poza obręb idyllicznych ułanów kossakowskich. Rozpłatane ciała ludzi i zwierząt pokazane z całą naturalistyczną grozą; zdychające ryby na pierwszym planie sceny miłosnej; krew chlustająca na ekran — tego wszystkiego, oczywiście, nie znał ani ckliwy Grottger, ani idylliczny Kossak. Tyle tylko, że okrucieństwo — to współczesne — na przykład Bunuela w *Los Olvidados* otwiera rozległe perspektywy społeczne, okrucieństwo Faulknera jest niejako psychologiczne. A brutalność czy okrucieństwo Wajdy, wydaje się w tym filmie czystym efektem stylistycznym.

Jedynie w szczelinach filmu znajdują się ślady sztuki Wajdy-liryka, Wajdy-filmowca o temperamencie poety. Myślę tu o pewnych elementarnych formach poezji, o których pisał gdzieś Sartre, cytując zdanie: „przejechał pług, czuję ostry zapach ziemi"; proste zapiski liryczne, naiwne i czasami bardzo piękne: jarzębina, która zaczepiła się w strzemieniu szarżującego ułana; pośpieszne gesty zabobonnych kobiet, zasłaniających lustro, kiedy do izby wnoszą zabitego; sztych Kościuszki z zadartym nosem, smutnie uśmiechającego się ze ściany dworku.

Mamy tu więc raz jeszcze opisowość, tę samą co w *Wolnym mieście* czy *Zamachu*, bez prób jej interpretowania. Dzieli film Wajdy od pozostałych, tylko styl wyrosły z poetyckiej, sensualnej wrażliwości reżysera.

JACY SĄ WROGOWIE

A może jakaś eksplikacja — być może mniej ambitna, mniej wszechstronna — zawarta jest *implicite* w postawie bohaterów, tych po naszej stronie barykady i tych po tamtej? Rozgrywa się w tych filmach wielki dramat; jesteśmy świadkami konfliktu na śmierć i życie; przedział między antagonistami jest bardzo wyraźny. Może więc znajdziemy

w tych filmach wyjaśnienie, jakie odruchy tu działają? Jakie są przesłanki walki?

Po stronie hitlerowskiej mamy zwartą masę ludzi działających jak maszyny. Po tej stronie — podobnie zwarta masa, działająca też na zasadzie pozapsychologicznej konieczności.

Rozważmy najpierw stronę przeciwną. W kilku pojedynczych wypadkach, w czarnej masie hitlerowskiej pojawiają się jakieś rysy indywidualizujące, próby interpretacji psychologicznej. Są one rzadkie, ale zinwentaryzujmy je szczegółowo. Wspomniałem już o takiej, słabo zresztą zarysowanej w *Wolnym mieście*, próbie przedstawienia Niemca, w zasadzie poczciwego, który w obliczu terroru uchyla się od solidarności ze swymi dawnymi przyjaciółmi. Ten epizod mimo powierzchowności jest jednak dowodem jakiejś, już nie tylko opisowej, ale interpretatorskiej postawy.

Drugą taką próbą jest postać niemieckiego oficera Henneberga w filmie Jerzego Zarzyckiego *Biały Niedźwiedź*. Film ten zasługuje zresztą na uwagę. Oparty na dobrym pomyśle — historii Żyda ukrywającego się w skórze niedźwiedzia, pozującego ulicznemu fotografowi w Zakopanem — daje punkt wyjścia do trafnych, interesujących psychologicznie i bardzo dramatycznych spięć. W tym niezwykłym temacie kryje się też pewna piękna metafora: dla ocalenia człowieczeństwa przybierać trzeba skórę zwierzęcia. Realizacja, niestety, nie wykorzystała wszystkich ukrytych w tym scenariuszu możliwości. Obserwujemy tu jednak dość ciekawe studium psychologiczne Niemca. Henneberg, niemiecki arystokrata, pogardza hitlerowskim tłumem; godzi on w jego formy towarzyskie, jego niezaprzeczalną wrażliwość. W czasie koncertu Mozarta — który nudzi jego otoczenie — czyni ów znamienny gest, pełen pogardy: zaprasza na koncert niedźwiedzia od fotografa. Rzuca jakby wyzwanie hitlerowskiemu środowisku; zdaje się mówić, że nawet niedźwiedź będzie kulturalniej zachowywał się w obecności geniuszu Mozarta, niż oni —

barbarzyńcy. Ale potem — w trakcie jak poznajemy (niestety w dość schematyczny sposób) jego reakcje, okazuje się, że tę samą pogardę odczuwa elegancki major Henneberg nie tylko dla hitlerowców, brutalnych i nieokrzesanych, ale dla całego świata. Paradoksalnie — mimo początkowego protestu — wpisuje sam siebie do społeczeństwa hitlerowskich zbrodniarzy. Próba ta jest w swoim zamyśle dosyć interesująca i mogła była nadać filmowi pewien ciekawy walor poznawczy: ukazać, że korzenie junkierskiego światopoglądu bohatera są bardzo blisko źródeł ideologii hitlerowskiej. Próba ta nie zakończyła się powodzeniem, a w każdym razie niepełnym powodzeniem; cały ten rozległy epizod, sprawia wrażenie jakby dołączonego do głównego tematu filmu. Tak czy owak odnotujmy tę próbę — dość rzadką.

Można wreszcie odnotować trzecią próbę — w filmie *Dezerter* Witolda Lesiewicza według scenariusza Jerzego Stawińskiego. Film ten utrzymany w kategorii obrazów sensacyjnych, rozgrywających się w ciekawej scenerii (kopalnia), dramaturgicznie dobrze zorganizowany — jest równie powierzchownie opisowy, co i wszystkie pozostałe. Paradoksalnie, jedynym dowodem wejścia pod powierzchnię psychiki niemieckiego bohatera — jest ukazanie jego homoseksualizmu — i płynącego stąd przywiązania do zaginionego „przyjaciela", którego chce pomścić. Perspektywy poznawcze — raczej ubogie.

I to już wszystko. Poza tym oglądamy zwartą, czarną masę hitlerowską, która działa jak niszczycielski, trochę tajemniczy mechanizm.

JACY JESTEŚMY MY?

A nasza strona? Jak tutaj rysuje się obraz bohaterów? Jakim imperatywom są oni posłuszni? Nie oglądamy tu żadnego procesu formowania się postaci, niczego, co by

mogło objaśnić krystalizowanie się ich postawy. Nie oglądamy żadnych okoliczności, które by ich indywidualność kształtowały. Postawa ich przedstawiana jest jako wartość „zastana", do której artysta nic już nie dorzuca. Postaciami posługuje się jak pionkami w wielkiej grze.

Spróbujmy jednak określić, jakie są cechy tej „zastanej" formacji psychicznej? Dominuje w nich fanatyczne poczucie obowiązku: wobec ojczyzny, wobec siebie samego. Spełnienie otrzymanego zadania jest imperatywem pozaracjonalnym, bez względu na to, jaki będzie tego rezultat. Prowadzi to do bohaterstwa w stanie chemicznie czystym: postawy, w której brak wahań, brak obaw, nawet brak jakiejkolwiek refleksji nad celem działań bohaterskich. Walczyć zgodnie z rozkazem, walczyć do ostateczności, cokolwiek z tego wyniknie dla ojczyzny, dla otoczenia, dla nich samych. Stąd też bierze się w tych bohaterach owa szczególna determinacja, z jaką idą na pewną śmierć. Czy wynika z tego, że bohaterowie ci nie posiadają żadnego instynktu samozachowawczego, żadnej ochoty do życia? W niektórych scenariuszach odnajdujemy sporadycznie taki motyw. Np. w *Zamachu*, w sekwencjach poprzedzających akcję, spotykamy takie epizody: chłopiec wyznaje miłość dziewczynie; drugi, mówi o tym, że chce się uczyć. Podobnie w *Wolnym mieście* istnieje wątek dziewczyny zakochanej w chłopcu, marynarzu i oglądamy ich maleńką idyllę w przeddzień wybuchu wojny. Ale czy te „ludzkie" cechy, te ich pokojowe aspiracje, odciskają się w jakiś sposób na ich postępowaniu?

Nie, na ogół ten motyw, tu i ówdzie szkicowany w scenariuszu, ginie w realizacji. Chłopcy, wyraziwszy swą chęć życia na wstępie — stają się następnie tak samo zdeterminowani, tak samo gotowi na śmierć, jak ci inni, których poznajemy tylko w akcji.

Jedynym odchyleniem od tego powszechnie zaakceptowanego schematu charakterologicznego są filmy Wajdy: *Pokolenie* i *Kanał*, a także po części *Lotna*. Bohaterowie Wajdy

w porównaniu z owymi mechanicznymi herosami, są bardziej przywiązani do życia, do uroków świata, bardziej niespokojni — a przez to — bardziej ludzcy. Znamienne jest, że taka humanizacja bohatera najwyraźniej doszła do głosu w *Pokoleniu*, w pełnym przejmującego liryzmu wątku miłosnym. Cytowana już scena przed kratą w *Kanale:* spokojny zielony pejzaż nadwiślański, przekreślony złowrogimi prętami żelaza, jest jakby skrótem tej postawy bohaterów Wajdy. Osiąga on tą drogą wielki dramatyzm, ale jednocześnie tym wyraźniej dochodzi do głosu ów fatalistyczny motyw klęski bohaterów, mimo ich przywiązania do życia. A oni sami tę przegraną — z bólem, ale bez protestu, akceptują.

W sumie więc obraz po tej stronie barykady jest dosyć ubogi. Nie wyjaśnia sensu bohaterstwa ani jego źródeł; bohaterowie wyrażają jedynie pewien symbol maksymalistycznej postawy patriotycznej. Tę postawę filmy tylko zewnętrznie opisują, nadając jej cechy tragizmu połączonego z harcerskim posłuszeństwem i wiernością.

DRAMAT POLAKA

A jednak widzowi oglądającemu tę znaczną dawkę obrazów, przesyconą bohaterstwem, cierpieniem, martyrologią — narzucić się mogą jakieś wnioski ogólniejsze. Przypomnijmy kilka znamiennych sytuacji.

Oto w *Zamachu,* po dokonaniu ataku na hitlerowskiego dygnitarza, jeden z uczestników zostaje ranny. Znalazł się w szpitalu, ale jego towarzysze zostają uprzedzeni, że do szpitala ma przyjechać gestapo, węsząc tu sprawców zamachu. Grupa bojowników udaje się do szpitala, terroryzuje obsługę, zabiera swego kolegę — ale w chwili, gdy mają go już wywieźć — nadjeżdża konwój policji. Zaczyna się walka, w której znowu ginie kilku młodych ludzi. W *Pigułkach dla Aurelii:* cała wyprawa zorganizowana jest dla uwolnienia

z transportu więziennego jednego z towarzyszy. Ale, żeby zdobyć broń niezbędną do dokonania tej akcji, ginie pięciu. Przypomnijmy dalej *Lotną* wyrażającą podobną sytuację, w owym szaleńczym ataku ułanów na szarżujące czołgi niemieckie. Przypomnijmy *Wolne miasto* — obronę jednego gmachu w mieście całkowicie opanowanym przez Niemców. W każdym z tych przypadków, branych oddzielnie, można by mówić o maksymalistycznej chęci walki, o szlachetnych gestach w obronie ludzkiej godności. Ale jeśli występuje to we wszystkich niemal filmach tego gatunku, rzecz nabiera innego znaczenia.

Albowiem dla widza, żyjącego od 15 lat w pokoju, oznacza to afirmację nie tyle bohaterstwa *tout court* — rzeczy pięknej i nie poddawanej w wątpliwość — ile bohaterstwa bardzo określonego. Jest to idea bohaterstwa mająca u nas swą tradycję, a nazywanego niekiedy bohaterszczyzną. Czyny heroiczne są tu dokonywane jakby dla nich samych, może dla legendy i przyszłych pokoleń, ale nie dla osiągnięcia konkretnych i zrozumiałych celów. Zamiast środkiem, staje się celem; stąd też większe znaczenie w tak pojmowanym bohaterstwie mają zewnętrzne, towarzyszące mu gesty, nasycona tragizmem atmosfera uczuciowa wokół niego — niż jego sens i jego konsekwencje. Wydaje się, że cały ten kierunek filmowy taką tradycyjną postawę akceptuje. I tu leży sedno sprawy filmów wojennych, którym poświęcony jest niniejszy szkic.

Takie rozumienie bohaterstwa wykształciło się w naszej literaturze w najbardziej dramatycznym okresie historii — w wieku XIX, w okresie klęsk, począwszy od insurekcji kościuszkowskiej aż po powstanie styczniowe. Stąd bierze się też, popularna w tej formacji myślowej i literackiej, idea martyrologii narodowej — nieuniknionej, którą z pokorą trzeba akceptować. Literatura polska wieku XIX, a w każdym razie ta jej część, która miała największy rezonans społeczny oscylowała wokół tych tematów: klęski, fatalistycznie pojmowanej martyrologii, wynikającego stąd

bohaterstwa za wszelką cenę, bohaterstwa — na użytek jedynie legendy.

Skojarzenie filmów lat 1955—1959 z tradycją literatury dziewiętnastego wieku wydać się może dowolne. Prawdą jest, że związek ten widoczny jest raz wyraźniej, raz mniej wyraźnie. Ale w sumie — powtarzam — istnieje jakaś osobliwa zbieżność podstawowych pojęć. Tą drogą więc nastąpiło w filmie polskim zjawisko niezwykłe i paradoksalne, może nawet nieuświadomione przez autorów tych filmów. Film polski zrezygnowawszy z penetrowania postawy bohaterskiej, traktując ją jako rzecz daną, odwieczną — w istocie bez kontekstu okupacji niemieckiej lat 1939—1945 — przesunął się automatycznie do sfery innej, do sfery dawnych, dziewiętnastowiecznych doktryn historiozoficznych o losie Polski i o losie nieszczęśliwych Polaków.

Film polski trafił więc do sfery, która, jak się zdaje, jest tradycyjną sferą polskiej literatury XIX i pierwszej połowy XX wieku, dokonując niezwykłego skoku ponad współczesnymi wyznacznikami „dramatu polskiego". Najtrwalsze pozycje tej literatury są zawsze związane z owym dramatem narodowym czy dramatem Polaka. Polski romantyzm literacki był nasycony tym dramatem do granic wytrzymałości; chyba nieporównanie bardziej niż romantyzm francuski czy nawet niemiecki. W miejsce europejskiego dramatu jednostki, uwikłanej w nierozwiązalny konflikt uczuciowy, u polskich romantyków — Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Malczewskiego, Goszczyńskiego — był to zawsze ów fascynujący dramat Polaka w obrębie losów swego kraju, a niekiedy wręcz zmitologizowany dramat Polski — męczennika. W literaturze początków XX wieku — u Wyspiańskiego, Żeromskiego — motyw ten znowu wysunął się na czoło i dał podnietę do najlepszych dzieł. Jest więc w tradycji polskiej sztuki sięganie do owej „narodowej kadzi" — pełnej fatalistycznego cierpienia i bezużytecznego bohaterstwa — i szukanie dopiero tą drogą uniwersalnego waloru swojej sztuki. Problematyka obyczajowa,

introspekcja psychologiczna codziennego dnia, które zdominowały literaturę europejską tego samego okresu, były w Polsce zjawiskiem, jeśli nie marginesowym, to w każdym razie takim, które, dziwnym mechanizmem rzeczy, dawały dzieła chłodne, o niewielkim rezonansie społecznym.

Znaleźliśmy się więc w sytuacji, w której substancją nowej sztuki filmowej stał się osławiony „dramat Polaka". Jest to spojrzenie bardzo szczególne. Starałem się wykazać jego ograniczone wartości poznawcze i słabą wagę intelektualną. Z tego, co dotąd napisałem o tych filmach, mogłoby się wydać, że są one w gruncie rzeczy bezwartościowe. A jednak, dla Polaka, wychowanego w określonej atmosferze uczuciowej i literackiej, a przede wszystkim w warunkach panowania owego nieszczęsnego kompleksu narodowego, mają one kipiącą temperaturę uczuciową. Siła *Kanału*, *Wolnego miasta*, a nawet *Zamachu* nie leży w prawdzie psychologicznej ani w bogactwie obyczajowym obrazu — tylko w tym bezustannym potrącaniu struny daremnego, lecz w jakiś sposób nieuniknionego dramatu.

POLEMIKA MUNKA I STAWIŃSKIEGO

I dopiero w tym kontekście nabiera sensu polemika, jaką podjęli Andrzej Munk i Jerzy Stawiński z tak rozumianą interpretacją najnowszej historii Polski. Działalność Munka (wraz z *Eroicą*) znajduje się bowiem w całej rozciągłości w obrębie tej problematyki, do jakiej wkroczył polski film wojenny.

Żeby jednak właściwie odczytać *Eroicę*, myślę, że trzeba cofnąć się nieco wstecz, do kilku poprzednich filmów Munka, pozornie pozbawionych większego znaczenia. Bez nich jednak propozycja Munka stałaby się niepełna. Myślę tu przede wszystkim o jego wcześniejszym filmie dokumentalnym *Kolejarskie słowo* — niedocenionym na ogół przez krytykę. Tematem tego średniometrażowego dokumentu jest

droga pociągu wiozącego węgiel ze Śląska do Szczecina. Jest to relacja o tysiącznych wysiłkach wielu nieznanych nikomu pracowników kolei, którzy wspólnie zapewniają pociągowi przybycie na czas. Dziesiątki przeszkód małych i większych, przydają filmowi autentyczny dramatyzm i rosnące napięcie. Film ten jest uważany za najbardziej „angielski" spośród całej polskiej produkcji dokumentalnej. Można go w istocie porównywać z filmami angielskimi lat trzydziestych, takimi jak „Drifters" (*Poławiacze śledzi*) Griersona, „Night-mail" (*Nocna poczta*) Basila Wrigta i Alberta Cavalcantiego, „North Sea" (*Morze Północne*) Harry Watta i inne. Podobnie jak wymienione filmy angielskie — *Kolejarskie słowo* stara się przeniknąć jakby za kulisy współczesnej cywilizacji technicznej, odkryć w sprawnie, mechanicznie działającym systemie usług — stronę ludzką. Odkrywa tam Munk bohaterów codziennego dnia, bezimiennych kolejarzy — tak jak Anglicy znajdowali pracowników poczty, rybaków, marynarzy, radiooperatorów. Film ten opierał się więc na owej znanej formule Johna Griersona poszukiwania dramatyzmu ukrytego w codziennej pracy. Munk uczynił tu, rzadką w naszych filmach (i w ogóle w naszej tradycji literackiej) — próbę heroizacji tych ludzi, ale heroizacji bez klasycznych atrybutów herosa, bez elokwentnych gestów i patetycznych grymasów.

Bardzo podobny w tym znaczeniu był też następny, dokumentalny film Munka, zrealizowany wespół z Witoldem Lesiewiczem pt. *Gwiazdy muszą płonąć*. Zwłaszcza jego pierwsza część, zrealizowana przez Munka, ma punkt wyjścia podobny jak *Kolejarskie słowo*. Raz jeszcze chodzi o codzienny dramat prostych, nikomu nieznanych ludzi, tym razem górników, na których ciąży olbrzymia odpowiedzialność. Film jest pod tym względem ciekawszy, że bohaterem jego był górnik Kowol (później dyrektor kopalni), który w *Gwiazdach* zagrał sam siebie, w ciekawym epizodzie wyprawy do porzuconych pokładów węgla. W *Człowieku na torze*, pierwszym w pełni fabularnym filmie Munka, w po-

staci Orzechowskiego kreowanej przez Opalińskiego, dostrzegać można również ten sam ideał nikomu nieznanego bohatera pracy.

Przewija się on przez całą twórczość tego reżysera. Jest to ideał bardzo pożyteczny. Zwłaszcza w Polsce, gdzie — może poza krótkim okresem literatury pozytywistycznej — nie miał on swojej literatury i gdzie idea bohatera kojarzyła się z reguły z bohaterstwem na polu chwały.

I tu zaczyna się spór między Munkiem a pozostałą produkcją polską tego okresu. Chodzi o *Eroicę*, którą uznać można za logiczne rozwinięcie jego idei bohaterstwa: po ukazaniu ideału nowego bohatera Munk chce przeciwstawić się dawnemu. Pomyślnym zbiegiem okoliczności scenarzystą był Jerzy St. Stawiński — który z równą co Munk siłą przeciwstawiał się dawnej „polskiej" tradycji heroicznej.

Zacznijmy od drugiego epizodu *Eroiki*, w zamierzeniu — jak się zdaje — bardziej ambitnego, dotykającego *expressis verbis* sprawy mitu bohaterskiego. Mit porucznika Zawistowskiego, odważnego, dzielnego, który jedyny zbiegł z obozu — przedstawiony jest tu jako rzecz niezbędna do egzystencji zrezygnowanym, wykrzywionym psychicznie, rozhisteryzowanym jeńcom. Porucznik Zawistowski, ukryty na strychu tego samego baraku, pada tymczasem ofiarą swego własnego mitu. Nie może się ujawnić kolegom, bo pozbawiłby tym ich legendy, marznie więc na strychu, dostaje grypy i umiera. Tylko jeden, bardziej od innych rozsądny oficer wie o spisku i w tajemnicy usuwa ciało Zawistowskiego w starym porzuconym na strychu kotle o osobliwych kształtach. Jest to historia bardzo ciekawie pomyślana. W polskiej literaturze teatralnej temat ten pojawiał się już kiedyś. „Żeglarz" Jerzego Szaniawskiego, to historia kapitana Nuta — człowieka nie zasługującego na szacunek społeczeństwa — który zaginąwszy stał się dla swoich ziomków, dziwnym zbiegiem okoliczności, przedmiotem mitu. Kiedy potajemnie przychodzi na uroczystość odsłonięcia pomnika kapitana chce nagle bohatera zdemaskować. Ale widząc po-

wagę zgromadzonych ludzi, ich głód mitu — kapitan Nut rezygnuje ze swego zamiaru. Milczy więc, bo zaczyna zdawać sobie sprawę, że kapitan, o którym mówią ci ludzie, którego czczą, stał się już pewną wartością społeczną. Oderwała się ona daleko od pierwowzoru i nie wolno już teraz wydzierać ludziom z ich serc portretu dzielnego kapitana.

W jednym i drugim wypadku — Stawiński i Szaniawski — podejmują bardzo ciekawy temat. Współczesna socjologia bardzo się nim interesuje. Chodzi tu o zjawisko autonomizacji pewnych wyobrażeń, oderwania się od ich źródeł, po to tylko, by służyć ludziom w zaspokojeniu ich potrzeb uczuciowych i moralnych. Życie współczesne — mimo postępów wiedzy i rozwoju racjonalizmu — ciągle obfituje w podobne zjawiska, które umykają racjonalnej interpretacji, a które — jakakolwiek będzie ich ocena — wywierają znaczny wpływ na kształtowanie się psychiki dzisiejszych społeczeństw. Na marginesie tego fenomenu rozwinęła się w ostatnich kilkudziesięciu latach dość potężna fala literatury, tzw. „odbrązowiającej", która w zasadzie pragnie legendy o kapitanach Nutach zastąpić prawdą (często zresztą popadając w drugą skrajność, tzn. zastępując prymitywną legendę, obrazem prymitywnie wulgarnym, gdzie działalność tych osobników przedstawiona bywa jako seria spraw łóżkowych, itp.).

Ale w związku z drugą częścią *Eroiki* powstają dwa pytania: czy próba ujawnienia mechanizmu działania mitu jest atakiem na mit o bohaterze w ogóle, czy też na mit konkretny o bohaterze „polskim", którego staraliśmy się tu scharakteryzować — a więc bohaterze nierozumnym, bohaterze w przegranej sprawie? W sztuce Szaniawskiego tematem był raczej socjologiczny ogólnik; historia porucznika Zawistowskiego na pozór ma także ten ogólnikowy charakter. Ucieczka z obozu jenieckiego nie jest przecież przejawem bohaterszczyzny — tylko aktem trudnym, zapewne, ale bardzo pożytecznym. Porucznik Zawistowski ucieka z obozu, ponieważ ma przed sobą perspektywę uniknięcia poniżenia,

perspektywę normalniejszego życia, i wreszcie perspektywę dalszej walki. A jednak po drugiej stronie tego równania, w obrębie społeczności obozowej, pośród tych, którzy formują mit, odnajdujemy pewne cechy, które czyn porucznika Zawistowskiego stawiają pod znakiem zapytania.

Oficerowie zgromadzeni w niemieckim Oflagu zarysowani są bardzo wyraźnie i bardzo trafnie. Są to ludzie na ogół złamani; długa izolacja uczyniła z nich abnegatów, maniaków. Szczególny rytm życia obozowego odebrał im wiele cech człowieczeństwa. W filmie podkreśla się, że nurtują ich te same idee bohaterstwa, honoru, ta sama koncepcja życia i służby, która była udziałem przedwojennego korpusu oficerskiego — a także — była tradycyjnym atrybutem polskich bohaterów. Co chwila w obozie wynikają konflikty, regulowane swoistymi formami pojedynku; zamiast solidarności, uwięzieni odczuwają wobec siebie gwałtowną niechęć; myślą kategoriami ludzi oderwanych od rzeczywistości politycznej, narodowej, społecznej. Swoim pobytem w obozie są psychicznie zdruzgotani; jedyne, co powstało w nich nietknięte i trwałe — to odruchy anachronicznie pojmowanego „honoru".

I tą drogą dopiero dochodzi do pewnej kompromitacji mitu porucznika Zawistowskiego. Nie tak, jak w „Żeglarzu", gdzie bohater mitu sam chce go skompromitować, tylko odwrotnie: jego nicość ukazują ci, którzy mu ulegają. Pojawia się bowiem drugie pytanie, niemniej ważne. W „Żeglarzu" opisawszy wnikliwie mechanizm mitu, Szaniawski powiada ostatecznie: a jednak pewne bohaterskie wyobrażenia są społeczeństwu potrzebne do życia. Tymczasem w *Eroice*, może w sposób na pierwszy rzut oka nie jednoznaczny dochodzi do konkluzji odwrotnej. W istocie bowiem — ukazując swoich bohaterów jako ludzi wykrzywionych, pozbawionych równowagi, smutnych i pociesznych jednocześnie — film wydaje się mówić: tylko takim ludziom, zbankrutowanym — niezbędny jest mit. A więc taka, tylko taka, może być jego rola.

W płaszczyźnie artystycznej, można zarzucić autorom, że cały spór o mit, cały proces jego kompromitacji nie znalazł w gruncie rzeczy swego odpowiednika dramaturgicznego; nie wykrystalizował się w dramatycznych sytuacjach. Wzbudza także zastrzeżenia sprawa zastosowanego tu języka. W scenariuszu tkwi pewne zagęszczenie prawdy, uzasadnione wprawdzie socjologiczną, a nawet filozoficzną wymową stwierdzenia, ale nie uzasadnione płasko rozumianym prawdopodobieństwem sytuacji wyjściowej. Andrzej Munk, realista z krwi i kości, który niedawno przedtem porzucił film dokumentalny, potraktował scenariusz Stawińskiego z iście dokumentalnym rygorem. Pokazał wnętrze baraku z wszystkimi, sprawdzonymi po wielekroć szczegółami; pokazał wszystkie najbardziej autentyczne gesty i słowa. Uczynił olbrzymi wysiłek, by swemu filmowi nadać cechy pełnego autentyzmu i prawdopodobieństwa. Byli jeńcy Oflagu w Murnau informują nas, że pod tym względem film jest bez zarzutu...

A Zawistowski, przez rok na strychu t e g o s a m e g o baraku? W tym tkwi przecież jakaś metafora. I tutaj też tkwi jakiś brak filmu. Munk posługując się z precyzją językiem autentyku dochodzi w pewnym momencie do umykającej mu trochę metafory. Jeżeli pokazuje się z całym autentyzmem sposób, w jaki jeńcy dzielą margarynę, ich koce i drewniane saboty, trudno nagle stworzyć sytuację, która — w przyjętej konwencji autentyku — jest po prostu nieprawdopodobna. Dlatego wydaje się, że w drugim opowiadaniu *Eroiki* — rzeczy zresztą filmowo niezmiernie trudnej ze względu na ograniczone ruchy — odnajdujemy ślady jakiegoś nieprzystosowania do siebie dwóch języków, z których każdy jest interesujący: metaforycznego języka scenarzysty i dokumentalnego języka reżysera.

Pierwszy epizod *Eroiki*, „Scherzo alla Polacca", ma już w swoim tytule drwinę z narodowych skłonności do bohaterszczyzny. Tutaj motyw ten jest przeprowadzony konsekwentnie, aż do końca (a w każdym razie prawie do końca).

W zamierzeniu autorów po prostu zabawna anegdota na marginesie warszawskiego powstania, nabrała w realizacji (a przede wszystkim w oczach publiczności namiętnie podejmującej spór o *Eroikę*) nieoczekiwanego znaczenia; stała się centralnym punktem sprawy bohaterstwa i bohaterszczyzny. Film Stawińskiego i Munka, oderwał się więc jakby od swoich skromnych zamierzeń. Przygody Dzidziusia Górkiewicza w warszawskim powstaniu dają tej sytuacji ramy. Górkiewicz z niesłychanym znawstwem stworzony przez Stawińskiego, Munka, a przede wszystkim aktora Edwarda Dziewońskiego — szczeropolski cwaniak okresu okupacyjnego (ale ciągle jeszcze żywy w okolicach roku 1960) — stał się mimo woli bohaterem warszawskiego powstania. Rysunek jego postaci jest dość skomplikowany. Z jednej strony imputuje mu się rzeczy dosyć niesympatyczne: tchórzostwo, pijaństwo, handel dewizami, kompletną obojętność na losy ginącego miasta; z drugiej strony wszystko to przedstawione jest w sposób na tyle ciepły, sympatyczny — a przede wszystkim prawdziwy — że jesteśmy skłonni zaakceptować tego bohatera, który zasługiwałby na nasze potępienie. Otóż jeżeli on — właśnie on — a nie chmurny, zdecydowany na wszystko bohater z innych polskich filmów tej serii, decyduje się na kilka szaleńczych wędrówek między Aninem a oblężoną Warszawą, to można by mówić o dwóch, przeciwstawnych sobie interpretacjach. Albo znaczy to, że bohaterem warszawskiego powstania jest cwaniak i pijaczyna; albo, że nawet ów cwaniak, ów, jak się zdaje, całkowicie negatywny charakter staje się w dramatycznej sytuacji narodowym bohaterem. Która z tych zaproponowanych interpretacji jest prawdziwa? Jak zrozumiała to publiczność?

Istnieje jednak w dwuznacznej postaci Dzidziusia Górkiewicza pewna ważna cecha, która na pierwszy rzut oka umyka pod pokrywą jego tchórzostwa. Dzidziuś reprezentuje jakiś ludowy, zdrowy rozsądek. Widzi, że powstanie jest beznadziejne, i że owa oferta węgierska mogłaby dopomóc. Dlatego, mimo wszystko, decyduje się na czyn „heroiczny".

Z płaszczyzny zdrowego rozsądku rozmawia też z dowódcami AK, nie mogąc pogodzić się z mistyfikatorską atmosferą sztabu. Z pozycji rozsądku idzie wreszcie drugi raz do Węgrów, żeby powiedzieć im, że sprawa jest „nie do załatwienia". Dopiero w ostatnich minutach filmu, traci rozsądek, wtedy opuszcza żonę, i razem z kulejącym kapitanem idzie z powrotem do Warszawy.

W sumie więc, w rozumieniu widza, film ten stawia sprawę na płaszczyźnie niezmiernie pożytecznej. Zdaje się mówić: zafascynowani bohaterskimi gestami, straciliście zdrowy rozsądek, straciliście poczucie rzeczywistości i zrozumienia chwili, w której się znaleźliście. Jest to więc atak przeciwko tradycyjnej bohaterszczyźnie, tej, którą oglądaliśmy w wielu filmach, przedstawionej w sposób afirmujący. A myląca charakterystyka Dzidziusia, ów alkoholizm i tchórzostwo — jest paradoksalnym uczłowieczeniem bohatera, tym czego nigdy nie zrobił polski film wojenny przedstawiający bohaterów, pozbawionych człowieczeństwa, obojętnych wobec uroków życia, nierozsądnych, idących na pewną śmierć w przekonaniu, że jest to ich obowiązkiem.

Dyskusja, która rozpętała się wokół *Eroiki* potwierdza taką ocenę. Mieliśmy już możność stwierdzić, że anachroniczna koncepcja bohatera z szablą w ręku w obronie utraconej sprawy, ma w społeczeństwie polskim żywą tradycję. *Eroika*, a szczególnie część pierwsza, była więc wyzwaniem rzuconym publiczności. Część publiczności szybko też uznała, że jest to oczernianie bohaterów powstania, którzy bynajmniej nie pod gazem i bez złotych rubli w kieszeni, dokonywali czynów bohaterskich. Powiadano także, że nie należy drwić z jednego z najtragiczniejszych epizodów współczesnej historii. Z grubsza zarzuty szły więc w tym kierunku, że Dzidziuś nie jest powstańcem „typowym". „Typowym", to znaczy zgodnym z wyobrażeniem legendy. Rozumowanie takie, może — w gruncie rzeczy — nie jest błędne; tylko że przy ocenie filmu takiego jak *Eroika* trzeba sobie zdać sprawę z tego, że rozumowanie to opiera się na

pewnej przesłance. Oto ona: odbiorcą filmu jest ktoś, żyjący w zupełnym odosobnieniu; może pastuszek zaszyty gdzieś w gęstwinach Bieszczadów, pozbawiony umiejętności czytania. Dla niego *Eroika* byłaby jedynym źródłem informacji o tragicznym incydencie warszawskim. Pastuszek ten — istotnie — zostanie przez autorów *Eroiki* wprowadzony w błąd. Nabędzie bowiem przekonania — z czego, przypominam, nikt nigdy go nie wyprowadzi — że powstańcy byli cwaniakami i pijakami. Wtedy dojdzie więc do fałszu.

Rozumowanie takie wali się jednak w gruzy, jeżeli rozstaniemy się z pasztuszkiem, albo gdy pastuszek nauczy się czytać — choćby gazety, albo zacznie stykać się z ludźmi, albo wreszcie pójdzie do kina, na przykład na jeden z serii polskich filmów „bohaterskich". I mimo wszystko, myślę, że dla takich widzów — widzów żyjących w normalnym społeczeństwie, przeznaczona jest *Eroika*. Bierze ona bowiem za punkt wyjścia nie informację o tym tragicznym zdarzeniu, tylko stan psychiczny społeczeństwa, do którego przemawia, nasycony motywami bohaterszczyzny. *Eroika* będzie wtedy nie informacją, tylko emocjonalną polemiką z tym stanem świadomości. I doprowadzi tą drogą do rzeczy niezmiernie cennej.

Jedną z oznak rozszerzającej się kultury jest to, że powoli wprawdzie, ale nieubłaganie, legendy niezbędne pastuszkom, wypierane są przez liczne, zróżnicowane, wszechstronne, polemizujące ze sobą relacje. Relacje te są skomplikowane, tak jak skomplikowana jest rzeczywistość, o której mówią. Jedna z tych relacji będzie serio, inna żartobliwa, jedna będzie mówiła o sprawach ogólnych, inna o ubocznych; jedna będzie relacjonować rzeczy zgodnie z wyobrażeniami legendy, inna będzie się jej przeciwstawiać. Wszystko to powoli zsumuje się, dając człowiekowi coś, co jest wprawdzie znacznie bardziej skomplikowane i trudniejsze niż legenda, niezbędna pastuszkom, ale na dłuższą metę pożyteczniejsze. Jest to prawda.

Ale nawet uwzględniwszy polemikę Munka, pozostajemy ciągle w obrębie perspektyw poznawczych dość wąskich. Za, albo przeciw nierozumnemu bohaterstwu? Istnieją uzasadnione podejrzenia, że istota sprawy leżała w zupełnie innej płaszczyźnie; ani za, ani przeciw.

Zmierzamy jednak do konkluzji. Zresztą film polski dokonał konkluzji niejako sam, w obrębie swoich własnych utworów. Ten sam Andrzej Wajda, który *Kanałem* zainicjował kierunek, *Popiołem i diamentem* postawił mu ostateczną granicę, poza którą wyjść już nie można. *Popiół i diament* zawarł bowiem w sobie wszystkie cechy tego kierunku w stanie wyolbrzymionym — tak jak przystoi wielkiemu filmowi; uwypuklił słabości, a także ukazał jego swoistą wielkość. Paradoksalnie, dzieje się to już poza ramami kalendarzowymi okupacji i wojny. Jest to dzień zakończenia wojny, wyzwolenia Polski z okupacji. W tym pierwszym dniu — dawne konflikty, dawne postawy uczuciowe są jednak jeszcze ciągle żywe i nawet wyolbrzymione. Ale pojawiają się także sprawy nowe; sprawy, które tylko ktoś bardziej przenikliwy mógł odgadnąć w latach poprzedzających wyzwolenie. Jest to więc jakby ostatnie spojrzenie na tę epokę, a jednocześnie próba rzutowania jej konfliktów i wahań na dzień dzisiejszy. W *Popiele i diamencie* więc, jak pod mikroskopem, obserwować będziemy zakończenie wielkiego procesu, o którym była mowa.

Zniknęła zwarta, czarna masa hitlerowska, wobec której stali nasi bohaterowie. I co się ujawniło teraz, kiedy zniknęło niebezpieczeństwo? Ujawnił się nowy, w tamtych filmach nieprzeczuwany konflikt wewnętrzno-polski: konflikt między niezmienioną postawą bohaterów — tą samą, co w *Kanale, Pigułkach* i tylu innych filmach — a nową rzeczywistością, potrzebą pokojowego życia i pracy. Drugą stronę konfliktu reprezentuje więc działacz nowej Polski, Szczuka. Przypatrzmy się im uważnie.

Kim jest Szczuka? Sekretarz Partii, inteligent — reprezentuje nowy porządek społeczny, długoletnie doświadczenie, mądrość, nawet pewną — charakterystyczną dla dawnych działaczy — sentymentalność, zamiłowanie do wspomnień (mówi o tym epizod, w którym grają na gramofonie hiszpańskie pieśni rewolucyjne). Co więcej: Szczuka nie jest człowiekiem z zewnątrz, który próbowałby rozwikłać nabrzmiałe konflikty polskie z pozycji niezaangażowanego doktrynera. Jest sam uwikłany w ten „polski dramat"; jest mocno związany ze społecznością, którą przyszło mu teraz kierować. Jego syn, żołnierz AK czy NSZ znalazł się w obozie przeciwnym. Jest więc Szczuka w samym środku konfliktu, w którym znajdowała się Polska nazajutrz po oswobodzeniu.

Dlatego jesteśmy w stanie go zrozumieć, ocenić jego postępowanie, ba, przyznać mu rację. Czy solidaryzujemy się z nim? Tu sprawa jest nieco trudniejsza. Po prostu w interpretacji aktorskiej Szczuka jest postacią mniej ciepłą, mniej ludzką niż jego antagonista.

Kim jest Maciek? Co reprezentuje? Jak uwikłał się w dramat? Maciek jest tym samym, dzielnym, zdeterminowanym, chmurnym młodym człowiekiem, którego obserwowaliśmy w tylu filmach okupacyjnych. Może tylko — jak zwykle u Wajdy — ma w sobie wewnętrzny niepokój, odrobinę histerii i niewypowiedziany bunt przeciwko okolicznościom, w których się znalazł. Co stoi za nim? Jakie są powody jego postępowania, w chwili, gdy uświadamia sobie, że przyszedł rozkaz zabicia człowieka; tym razem Polaka, do którego czuje od pierwszej chwili niejasną sympatię? Ale znowu jest to ta sama argumentacja, co i przedtem; ta sama, którą dysponowali chłopcy z tamtych filmów: zdemonizowane aż do granic absurdu poczucie obowiązku, wierność wobec samego siebie, wobec zobowiązań, jakie przyjął — bez względu na to dokąd to doprowadzi. Jest to więc ten sam młody człowiek i kieruje się tymi samymi nakazami, które trwają; tyle tylko, że przeniesiony do nowej sytuacji.

Wyjściowa postawa psychiczna Maćka jest więc ta sama. Wtedy, walcząc przeciwko okupantowi instynktownie czuł jej słuszność; było to naturalnym odruchem tamtych lat. Ale teraz Wajda postawił go w sytuacji, gdzie tę postawę trzeba racjonalnie zweryfikować. A więc posłuszeństwo nie dla posłuszeństwa, wierność nie dla wierności, bohaterstwo nie dla bohaterstwa — tylko dla jakiejś określonej sprawy. Maciek stoi wobec konieczności dokonania tej racjonalnej weryfikacji swojej dotychczasowej postawy, postawy młodzieży, którą oglądaliśmy w poprzednich filmach.

Tej weryfikacji domaga się też jego naturalna reakcja psychologiczna. Jest już pokój. Poznał dziewczynę, z którą chce żyć. Czy więc musi pozostać wierny tamtym ślepym nakazom?

Maciek do tej konfrontacji przygotowany jest tylko częściowo. Ciśnienie ideałów — wierności, konsekwencji, posłuszeństwa, walki do ostatka w przegranej sprawie — jest olbrzymie. I dlatego Maciek próbuje uniku, uniku, który ma być potwierdzeniem jego człowieczeństwa mimo wszystko — próbą wyplątania się z zaczarowanego koła. Chce więc zacząć normalne życie, ale po raz ostatni dokonać tego, czego się od niego domagają: zabicia Szczuki.

Tak więc Wajda doprowadził postawę „okupacyjną" do ostateczności: we wstrząsającej scenie zabójstwa Szczuki — kiedy ten w ostatnim, przedśmiertnym odruchu pada w ramiona swego zabójcy. W tym momencie przesila się nie tylko dramat Maćka, dramat *Popiołu i diamentu*, ale i dramat pokolenia bohaterów filmów wojennych — ślepych bohaterów w przegranej sprawie. Dlatego wydaje się, że *Popiół i diament*, film o olbrzymiej sile oddziaływania jest zamknięciem tego kierunku, a jednocześnie jego najwybitniejszym osiągnięciem.

Ale czy rzeczywiście chodzi tu o skompromitowanie postawy pokolenia młodych akowców; postawy, kryjącej już w czasie wojny zalążki konfliktu, który wybuchł nagle nazajutrz po zakończeniu wojny? Proponowano inną inter-

pretację *Popiołu*. Taką mianowicie, że jest to rzecz w pewien sposób anachroniczna. Maciek nie jest postacią roku 1945 — jego styl bycia, jego sposób myślenia i odczuwania, a nawet charakterystyczne ciemne okulary i wąskie spodnie — są wyraźnie atrybutami młodzieży roku 1958, rzuconymi przez nieporozumienie w rok 1945. Tkwi w tym nieco prawdy. Ale nie jest to bynajmniej pejoratywem. Maciek w istocie kompromituje nie tylko postawę pokolenia 1939—1945 — ale szerzej, pewne postawy ogólno-narodowe, chciałoby się rzec odwieczne, które w polskich filmach wojennych — znalazły egzemplifikację w pokoleniu akowskim. Starałem się to przed tym wykazać. Ale tu zatrzymajmy się.

Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną — i pomagającą w odcyfrowaniu tego filmu — że część krytyki zagranicznej, skądinąd kompetentnej, wypowiedziała się o *Popiele* w sposób wyraźnie negatywny. Brzmi to zadziwiająco. Znacznie słabsze artystycznie filmy (jak *Zamach* czy *Ewa chce spać*) były tam przyjmowane z entuzjazmem, a tymczasem ten, w którym jakby przesilił się i doprowadzony został do ostateczności cały problem, którego tamte filmy zaledwie dotykały, zasłużył na negatywną ocenę? Zacytujmy zdanie Louis Marcerollesa, najbardziej krańcowe. „Wajda w końcu stawia wszystkich bohaterów do siebie plecami, niczego nie oświetla, nie rysuje ostatecznie żadnej postaci. Jego jedyną zaletą jest kierowanie aktorami, w szczególności młodym zabójcą, arcyfałszywym w kontekście polskim roku 1945, ale pięknie identyfikującym się z tym potwornym światem stworzonym przez reżysera... Świat Andrzeja Wajdy śmierdzi oszukaństwem, bezustanną pozą, i nadaje się w znacznej mierze jako materiał dla psychoanalityka. „Sprawa" Wajdy? Owszem. Wielki film? Nie. Żałujmy, że autentyczny buntownik z *Pokolenia* zdegenerował się wpadając w nihilizm prowincjonalnego estety" *).

*) Louis Marcerolles, Strip-tease polonais, „Cahiers du Cinéma" nr 102, 1959.

Nihilizm prowincjonalnego estety... Ocena zapewne nonszalancka, ale myślę, że kryje się w niej pewien zasadniczy problem dla sztuki Wajdy, i szerzej dla całego tego kierunku, którego *Popiół i diament* jest logiczną konkluzją. Francuskiego krytyka szczególnie irytuje język Wajdy, gwałtowny, metaforyczny, nieumiarkowany. Gdyby analizować ten film, jedynie z punktu widzenia użytego tam języka, być może doszlibyśmy do wniosków podobnych. Rozważmy tę sprawę dokładnie, bo bez niej „sprawa" Wajdy i jego filmu pozostanie niezrozumiała.

Wajda należy do tych twórców, którzy w tworzeniu swego obrazu szukają zawsze maksymalnie ostrych, gwałtownych środków ekspresji. Bezustannie atakuje widza spięciami, kontrastami, doszukując się w każdej sytuacji maksymalnego dramatyzmu. W tych swoich przedstawieniach dochodzi niekiedy wręcz do okrucieństwa. Oto np. scena śmierci Maćka, kiedy ten plącze się najpierw wokół suszącej się, rąk, potem doczołguje się do pobliskiego śmietniska, by tam śnieżnobiałej bielizny, pozostawiając na niej krwawe odciski w konwulsjach — przedstawionych drobiazgowo i uważnie — wydać ostatnie tchnienie. Przypomnijmy kontrasty: w scenie zabójstwa Szczuki po oddaniu tragicznego strzału na horyzoncie ukazuje się radosna feeria fajerwerków obwieszczająca zakończenie wojny. Przypomnijmy dziesiątki innych scen — takich, jak choćby ta w kostnicy — kiedy niespodziewanie szukając kamienia do przybicia obcasa dziewczynie, Maciek wpada na trupy dwóch ludzi, których tego ranka zamordował. We wszystkich tych sytuacjach znać też skłonność Wajdy do metafory, do nadawania sytuacjom ogólniejszego sensu. Oto kiedy Szczuka ugodzony pada bezwładnie w ramiona swego mordercy — to jest jakby ostatni gest braterstwa, w chwili gdy jest już za późno; i oto halucynacyjna scena białego mazura, mająca sens wielkiego zakończenia epoki.

Język taki znajduje się poza obowiązującymi w sztuce współczesnej standartami „dobrego smaku"; sztuka współ-

czesna zmierza raczej do uspokojenia środków, oszczędności ekspresji, unikania nazbyt wyraźnych metafor, pozostawiając wrażliwości widza coraz szersze pole; nie narzucając mu a jedynie sugerując pewne treści i stany uczuciowe. W tej sytuacji więc nie należy się dziwić, że badając jedynie język Wajdy, francuski krytyk doszedł do określenia — „nihilizm prowincjonalnego estety".

Ale taka analiza języka nie może doprowadzić do niczego, jeżeli pominie się to, co on wyraża, co usprawiedliwia stosowanie środków tak gwałtownych. W istocie, obraz szlochającego mężczyzny może wydać się nad wyraz śmieszny, jak długo nie będziemy znali powodów, dla których mężczyzna ów płacze. A tego — na czym ów wielki, pulsujący w *Popiele* dramat polega — tego francuski krytyk nie zrozumiał.

Chodzi tymczasem o ostatnie słowo wypowiedziane w sprawie „dramatu Polaka", który leży u podstaw całej, omawianej tu tendencji artystycznej, a który przeniesiony został do niej z wiekowej tradycji artystycznej i obyczajowej Polski. Oglądając *Popiół i diament* ma się bezustannie to wrażenie: środki gwałtowne, poetyka na pozór nie do przyjęcia — a jednocześnie bezustanne potrącanie o dno naszych uczuć, o ważny wątek naszej historii. Odnajdujemy w *Popiele i diamencie* cały ten dramat w stanie już niejako czystym, z wszystkimi jego tradycyjnymi komponentami: i bohaterstwo w przegranej, czy doprowadzonej do absurdu, sprawie; i bratobójcze walki — te same, które prześladowały polską literaturę przez cały wiek XIX; i ta fatalistyczna historia, która bohaterów czyni zdrajcami — a ich oddanie zamienia w zbrodnie. I wreszcie — ta odwieczna sytuacja człowieka, Polaka, który w niezrozumiałym dlań splocie wydarzeń społecznych, politycznych, psychologicznych — nie może znaleźć dla siebie miejsca w obrębie swojej własnej społeczności narodowej. I ginie.

Myślę, że jest to moment krytyczny dla całego polskiego filmu, a — może i szerzej — dla wszystkich naszych wy-

obrażeń, mitów, legend, związanych z tym nurtem. W owej scenie ostatniego poloneza nad ranem, w którym z dziwną powagą poruszają się — już nie ludzie, już nie bohaterowie, ale postawy ludzkie, sumienia ludzkie, z których w owym pierwszym dniu pokoju odarto zasłonę hipokryzji; w tym ostatnim tańcu, kiedy tradycyjne postawy — które odżyły w czasie wojny, a potem powtórnie w filmach o wojnie — zostały obnażone; w tym ostatnim polonezie Andrzeja Wajdy przesila się ostatecznie ów wielki nurt, w który niespodziewanie wlał się polski film wojenny lat 1956—1959. Jest to ostatni polonez skłębionych namiętności i nieporozumień narodowych.

*

Zgódźmy się z ubóstwem myślowym filmów tego kierunku, z jego ubóstwem poznawczym; z tym, że filmy te, opisujące jedynie tradycyjne postawy bohaterskie, nie umiały rozwarstwić otaczających ich sytuacji, nie potrafiły określić współrzędnych społecznych, politycznych, psychologicznych narodowego zrywu.

Ale zgódźmy się także, że filmy te — nie dając perspektywy na obiektywną rzeczywistość lat okupacyjnych — dały perspektywę na rzeczywistość inną, może nieoczekiwaną: na rzeczywistość polskich legend; wtargnęły niespodziewanie do owej wielkiej tradycyjnej sfery polskiej kultury i polskiej psychiki narodowej. Ta sfera dała im niezwykłą intensywność uczuciową, która — ośmielam się twierdzić — rozładowała w znacznej mierze bolesne konflikty psychiczne polskiego społeczeństwa, działając niejako leczniczo na zadawnione rany, nieporozumienia, rozczarowania. I że ten cały splot spraw — w owym ostatnim akcie, w *Popiele i diamencie*, doprowadzono do ostateczności wyrywając z naszej świadomości ostatnie wspomnienie „fatalistycznego dramatu wieków".

Cały ten kierunek więc nie powiedział nam prawdy. Ale dokonał rzeczy nieoczekiwanej: utworami o niezmiernie

wysokiej temperaturze oczyścił drogę z dawnych, wiekowych pozostałości psychicznych. Po ostatnim polonezie Wajdy — droga stanęła otworem dla nowej sztuki, wolnej od narodowych kompleksów, od mistyfikacji, które były przecież udziałem nie tylko artystów, ale przede wszystkim publiczności.

Pośród wielu ciekawych wyników uzyskanych przez autorów pierwszych badań socjologicznych nad znaczeniem filmu i kultury masowej w Polsce *) zwraca uwagę jeden fakt. Przy olbrzymim zainteresowaniu kinem (55% młodzieży i 35% robotników badanych chodzi conajmniej raz w tygodniu do kina!) za filmy najlepsze uznane zostały przede wszystkim pozycje czysto rozrywkowe, przeważnie komedie. Wymieniano tu tytuły takie jak *Natalia, Czarujące istoty, Rzymskie wakacje* itd.

Nie było to niespodzianką, ale fakt ten zyskał w Polsce — gdzie badania takie podjęto po raz pierwszy — niejako naukowe potwierdzenie. Wskazują zresztą na to od dawna statystyki frekwencji kinowej. W styczniu 1959 roku stwierdzono, że spośród filmów, które przez rok (tzn. od stycznia 1958) eksploatowane były w polskich kinach, na czoło wysunęły się trzy pozycje: *Trzej panowie na śniegu* z ilością 2 727 210 widzów, *Edward i Karolina* z ilością 1 700 825 widzów i *Kochanek o północy* z ilością 1 605 250 widzów; gdy jednocześnie w tym samym okresie filmy takie jak ambitny włoski *Płaszcz* Lattuady uzyskał 500 500 widzów, interesujący film NRD *Lissy* 453 870, a dwa znakomite filmy: *Don Kichot* Kozincewa i *Dzień gniewu* Carla Dreyera — odpo-

*) Wyniki opublikowane zostały w artykule Kazimierza Żygulskiego, Film i kultura masowa, „Kultura i społeczeństwo", nr 3, lipiec-wrzesień 1959.

wiednio — 357 400 i 327 370 widzów, czyli o osiem razy mniej niż głupiutka komedia niemiecka, według Ericha Kästnera. W marcu 1959 roku — znowu po rocznej eksploatacji — wyniki były podobne. Na czele znajdował się film *Ewa chce spać* z 2 542 718 widzów, za nim francusko-włoska komedia „urlopowa" *Na plaży* uzyskująca niemal dwa miliony widzów. Jednocześnie znakomitego *Ryszarda III* Laurenca Oliviera w tym samym okresie zobaczyło zaledwie 829 420 widzów.

Zjawisko to powtarza się od wielu lat i nie powinno dla nikogo stanowić niespodzianki. Najważniejsze procesy kształtowania świadomości społecznej, najpowszechniejsze, najbardziej lawinowe zjawiska kultury masowej przebiegają właśnie w tej sferze — sferze filmów czysto rozrywkowych, zwykle komedii. A jednocześnie — paradoksalnie — sprawa ta jest ciągle najmniej penetrowana przez krytykę, pomijana milczeniem przez naukę o filmie, na marginesie traktowana przez czynniki kształtujące politykę kulturalną. Stwierdzenie to bardzo banalne, ale nie sposób go nie przypomnieć: stosunek do najbardziej powszechnego zjawiska kulturowego współczesnego społeczeństwa jest w Polsce stosunkiem właściwym społeczeństwu XIX wieku.

Tymczasem rozmiary tych zjawisk zmuszają do zastanowienia. Z faktem niebywałej popularności filmu rozrywkowego można się nie zgadzać, można próbować jemu przeciwdziałać, można czynić próby zaadaptowania tego milionowego zjawiska do celów pożytecznych — ale nie wolno go ignorować. A taka, wydaje się, ciągle jeszcze jest u nas sytuacja.

Uwagi zawarte w niniejszym szkicu zmierzają do nakreślenia pola tych zjawisk w Polsce; do przedstawienia tła dla naszej produkcji filmów rozrywkowych. Produkcja ta jednek jest tak wątła — że nie ona w istocie będzie głównym przedmiotem rozważań.

To, że produkcja ta jest minimalna, jest rzeczą powszechnie znaną. Ale warto może ukazać na wstępie jakie rozmiary przybiera ta produkcja w innych krajach o dość zrównoważonym i przystosowanym do potrzeb widowni rynku. Chcę tu posłużyć się danymi z dwóch krajów: Francji i Niemiec Zachodnich.

Wykaz filmów, których produkcję podjęto we Francji między 1 maja a 31 grudnia 1959 roku, obejmuje 77 pozycji. Pośród nich 34 filmy (a więc prawie 45%) — to komedie; dalszych 25 filmów (ok. 33%) to inne filmy rozrywkowe — sensacyjne, kryminalne itd., a pozostała część — to filmy poświęcone sprawom społecznym, poważniejsze dramaty psychologiczne itd. W sumie więc produkcja czysto rozrywkowa stanowi prawie 80% francuskiej produkcji filmowej! Dodajmy, dla pełniejszego obrazu, że w dziedzinie komedii, która tu interesuje nas szczególnie, francuski biuletyn oficjalny *), posługujący się ujednoliconą nomenklaturą wymienia kilkanaście różnych gatunków komediowych. Znajdujemy tu np. gatunki takie, jak „komedia dramatyczna", „komedia satyryczna", „komedia paryska", „komedia przygodowa", „komedia policyjna", „komedia fantastyczna", „komedia młodzieżowa", „komedia wiejska", „komedia kostiumowa", „komedia realistyczna", „komedia komiczna" (*comédie comique*), „komedia poetycka", „dramat czarnego humoru", „komedia wesoła", „komedia humorystyczna" itd. Nie starając się dociec, co oznaczają niektóre z tych określeń, stwierdzić trzeba, że w obrębie francuskiej kinematografii istnieje niebywałe zróżnicowanie komedii; komedia obejmuje tam niejako wszystkie dziedziny życia, i wszystkie gatunki dramatyczne mają tu swój komediowy odpowiednik.

Wypadek Francji nie jest odosobniony. Nie inaczej wy-

*) „Le film français", nr 817—818, 1959—1960.

gląda sytuacja w Niemczech Zachodnich. Tam, na 112 filmów wyprodukowanych w roku 1958 (uważanym za stosunkowo lepszy od roku 1959) znajdujemy 45 komedii (ok. 40%), 31 innych filmów rozrywkowych (sensacyjnych, kryminalnych itd., tj. 28%) — oraz 9 filmów (8%) wojennych, poświęconych walkom Wehrmachtu na różnych frontach. Wyjąwszy więc tę ostatnią grupę — stanowiącą niejako niemiecką specjalność domu — okazuje się, że 70% produkcji filmowej stanowi także produkcja czysto rozrywkowa.

Nie chcę tu dokonywać oceny tej olbrzymiej produkcji, zaznaczając tylko, że w większości, zarówno w wypadku Francji, jak i, bardziej jeszcze, w wypadku NRF — chodzi tu o filmy z punktu widzenia artystycznego bardzo złe, dające satysfakcję najbardziej prymitywnym gustom widzów. Ale chodzi w tej chwili jedynie o określenie właściwych proporcji tego zjawiska; o stwierdzenie faktu, że film rozrywkowy jest w istocie czołową sprawą współczesnej produkcji filmowej — a szerzej — czołową sprawą współczesnej kultury masowej. Trudno mniemać, że ta niebywała ilość komedii jest wynikiem jakiejkolwiek zorganizowanej „polityki" kulturalnej czy polityki *tout court*. Jest raczej odbiciem oportunizmu producentów, którzy nie przejawiając ambicji artystycznych a tym bardziej społecznych, przejawiają przecież ambicję znalezienia widowni i zarobienia pieniędzy. Jest to więc — wyolbrzymiona przez oportunizm producentów, konsekwencja prostego faktu: niebywałego, od wielu lat utrzymującego się, społecznego głodu rozrywki. Głód ten cechuje jednakowo wszystkie społeczeństwa, bez względu na ich obyczaje.

Głód rozrywki jest chyba równie stary jak ludzkość. W ostatnim stuleciu dokonały się jednak pewne przemiany, akcentujące jeszcze to zjawisko. Przejście z ustroju rolnego do przemysłowego, rozwój metod pracy przemysłowej, skrócenie dnia roboczego — wszystko to doprowadziło do sytuacji, w której człowiek dysponuje coraz większą ilością czasu „dla siebie". O ile w średniowieczu wolny czas był

udziałem tylko niewielu uprzywilejowanych właścicieli, w ustroju przemysłowym stał się udziałem milionów ludzi. Właściwe zużytkowanie wolnego czasu jest jednym z wielkich zagadnień współczesnej cywilizacji, a — paradoksalnie — nie stało się to przedmiotem żadnej zorganizowanej polityki.

Kiedy więc powstało kino, z jego łatwością reprodukowania obrazu przed oczami milionów ludzi, wchłonęło ono znaczną część wolnego czasu wszystkich społeczeństw świata. Stało się głównym dostarczycielem rozrywki, i głównym instrumentem zapełnienia owego z trudem, przez wieki zdobytego — wolnego czasu. Doszło więc do fenomenu, który przeraża niektórych myślicieli. W 1955 roku, na naszej planecie było czynnych 137 000 kin; w seansach zaś uczestniczyło 14 miliardów ludzi. Wynika z tego, że każdy mieszkaniec globu (w tym dzieci, starcy, ludy prymitywne) conajmniej sześć razy do roku siedział w ciemnej sali kinowej i szukał w niej — przede wszystkim — rozrywki. Francuski historyk filmu Georges Sadoul we wstępie do swojej książki „Les Merveilles du Cinéma" daje sugestywną, przerażającą prawie wizję tego fenomenu. „Co dzień, co wieczór, dziesiątki milionów mężczyzn, kobiet i dzieci idą do kina. Przed ekranami, na których mówią i śpiewają obrazy, tłoczą się najróżniejsi widzowie. O tej samej godzinie tego samego dnia sześć tysięcy Paryżan wypełnia salę „Gaumont Palace" na Montmartrze, największego kina francuskiego. Na Sycylii rybacy słuchają na świeżym powietrzu zabawnego dialogu filmu amerykańskiego mówionego po włosku. W „kinie-ogrodzie" Kairu bije się brawo arabskiemu piosenkarzowi. W kanadyjskim „drive-in" (kinie, do którego wjeżdża się samochodem) w Toronto pięćset rodzin, siedzących w pięciuset samochodach oglądają Cinemascope. Pośród słomianych chat, gdzieś w Kongo, brodaty misjonarz w białej sutannie wyświetla pięciuset murzynom religijny film propagandowy. Pięćset osób stoi w Moskwie przed kinem „Udarnik", by zachwycić się nowym filmem radziec-

kim. W Syjamie, przenośne kino zatrzymało się w wiosce, zagubionej w dżungli i wyświetla kolorowy film — za ekranem dialog prowadzą dwaj aktorzy, żeby stworzyć widowni iluzję kina dźwiękowego..." *)

Ten tekst francuskiego pisarza zawiera przecież rzeczy powszechnie znane; uświadamia nam jednak jak w dzisiejszym świecie przebiega proces sugerowania milionów ludzi całego globu. Dodajmy raz jeszcze, że w olbrzymiej większości — być może właśnie gdzieś około 80% — ten proces sugestii odbywa się poprzez film rozrywkowy.

ROZRYWKI SĄ TEŻ POZA KINEM

Kino w swojej krótkiej historii było bardzo zaborcze: wchłonęło wiele innych form rozrywki, popularnych w XIX wieku. Dzisiejszy repertuar teatralny odbiega znacznie od tego, co oglądać można było przed 60 laty. Przedstawienia ambitne tonęły pośród masowej produkcji teatralnej, typu czysto rozrywkowego. Francuski teatr bulwarowy — z całą jego niewątpliwą kulturą — jest dziś zjawiskiem, jeśli nie szczątkowym, to w każdym razie o nieporównanie mniejszym zakresie niż był przed 60 laty. Zauważmy też rzecz znamienną: jedna z najpopularniejszych form rozrywki końca XIX wieku — operetka — chyli się do upadku. Podobnie cyrk, po okresach swojej wielkości, ciągle sztucznie przedłużanej — jest w odwrocie.

Wszystkie te funkcje przejęło na siebie kino rozrywkowe, które mieści w sobie i komedię bulwarową i operetkę i cyrk. Dodajmy na marginesie, że jeśli idzie o teatr, fenomen ten — z punktu widzenia autonomicznie teatralnego — ma swoją stronę bardzo pozytywną. Teatr niejako oczyścił się z taniej rozrywkowości i mógł ewoluować w stronę tematów

*) Georges Sadoul, Les merveilles du Cinéma, Les Editeurs Francais Réunis, Paris 1957.

poważnych, w stronę przedstawienia bardziej skomplikowanych treści intelektualnych. Obowiązek bawienia ludzi przestał przygniatać teatr tym ciężarem, jaki ciążył na nim przez cały XIX wiek. Kino ograniczyło też w znacznej mierze zasięg popularnej, rozrywkowej literatury — tej, która zapełniała „wolne godziny" jeszcze na początku XX wieku. Literatura ta istnieje zapewne — ale jej zasięg i siła oddziaływania, sądzę, zmniejszyły się niepomiernie. I tu także, choć w sposób mniej wyraźny, dostrzec można tę ewolucję, którą przeszedł teatr.

Tak więc, naturalnym, przez nikogo nie kierowanym procesem, ciężar „bawienia" ludzi i wypełniania ich pustych godzin spadł na kino. Dopiero ostatnie lata przyniosły tu pewne zmiany. Przede wszystkim rozwój sportu jako swoistego masowego widowiska i gwałtownie rozwijająca się turystyka, zaczęły wyraźnie konkurować z kinem. Wreszcie znaczną rolę zaczął odgrywać istniejący w niektórych społeczeństwach rozległy przemysł rozrywkowy: owe tysiączne, sprawnie funkcjonujące zakłady, począwszy od wesołych miasteczek a kończąc na grach mechanicznych, zabawach, kiermaszach.

Szczególną i ważną w tym procesie rolę pełni najnowszy fenomen kultury masowej: telewizja. Z ciekawostki technicznej, w którą nikt nie wierzył, w ciągu kilku zaledwie lat przerodziła się w najbardziej powszechny instrument komunikowania. Anglia osiąga dziś 10 milionów telewizorów — co oznacza, że około 30 milionów Anglików (na 40 milionów ludności) pozostaje stale pod wpływem tego potężnego środka. Przy tych rozmiarach zjawiska, a jednocześnie przy niezmiernie dogodnej formie percepcji, zrozumiałe jest, że telewizja całego świata skierowała się głównie na teren, w którym potrzeby ludzkości są ciągle ostre i ciągle, jak się zdaje, niezaspokojone: w stronę rozrywki. Sprzyja temu dodatkowy element w krajach kapitalistycznych: reklama. Staje się ona skuteczna tylko w programach rozrywkowych i to niezmiernie atrakcyjnych (pewnym wyjątkiem pośród

krajów zachodnich jest Anglia, gdzie sieć telewizji państwowej BBC, nie uzależniona od budżetu reklamowego, ma znaczne ambicje używania tego potężnego instrumentu do celów oświatowych, popularno-naukowych i propagandy społecznej).

Jeśli w wielu krajach element rozrywkowy przechodzi z kina do telewizji — może powstać pytanie, co pozostanie w kinie. Nie ulega wątpliwości, że film — przynajmniej na początku — podjął walkę właśnie na terenie rozrywki: poprzez zwiększenie atrakcyjności widowisk rozrywkowych, poprzez wprowadzenie szerokiego ekranu, cineramy, koloru, ostatnio — zapachu; przede wszystkim jednak rozmachem inscenizacji, monumentalnością widowiska — słowem elementami, którymi telewizja dotąd jeszcze nie dysponuje (być może zresztą, że wkrótce je osiągnie zwłaszcza w związku z rozpowszechniającą się praktyką posługiwania się projektorami telewizyjnymi dającymi zamiast małego obrazu na szklanym ekranie, obraz na dużym ekranie, który można zainstalować w pokoju).

Istnieje jednak hipoteza, że fakt, iż telewizja przejmuje od kina widowiska rozrywkowe oznaczać będzie dla filmu to samo, co dokonało się kiedyś z teatrem; że telewizja „oczyści" kino z funkcji rozrywkowych pozostawiając mu pole do sztuki kreacyjnej, ambitnej, intelektualnej. Kinoteatr — według tych przypuszczeń — zamieniłby się w miejsce podobne do współczesnego teatru dramatycznego; straciłby swój charakter masowy, a zyskał charakter bardziej elitarny. Są to oczywiście tylko przypuszczenia. W którą stronę pójdzie ten ruch nie sposób jeszcze przewidzieć; będzie to zależało także — a może przede wszystkim — od siły przyzwyczajeń publiczności; od tego, w jakiej mierze przyzwyczaili się ludzie „wychodzić" („sortir" — magiczne słowo francuskie określające rozrywkę), żeby spędzić wolny czas; a także od tego, w którą stronę ewoluować będzie repertuar telewizyjny z jednej, a filmowy — z drugiej strony.

Tymczasem jednak — zwłaszcza w Polsce, która w tych rozważaniach interesuje nas szczególnie — przez kilka lat możemy jeszcze mówić o istnieniu fenomenu poprzedniego: kino, przede wszystkim jeszcze kino, jest głównym dostarczycielem rozrywki dla milionów ludzi.

KINO REGULUJE OBYCZAJE

Z tego przerażającego trochę obrazu wynikają także socjologiczne rozmiary problemu współczesnego kina rozrywkowego. Jest rzeczą oczywistą bowiem, że jeżeli film rozrywkowy zajmuje około 80% programów kinowych — to jego wpływ jest szerszy i głębszy aniżeli się to zdaje. Coś z tych filmów, wydaje się, musi pozostać w umysłach i we wrażliwości milionów ludzi. Jest to dziedzina, w gruncie niezbadana, a jak się zdaje jedna z najważniejszych, jeśli idzie o kształtowanie się świadomości dzisiejszych społeczeństw.

W szczególności ważne wydaje się, czy i jaka tkwi w tej masie filmów, rozumiana jaknajszerzej, sugestia ideowa? Czy i w jaki sposób jest ona akceptowana lub negowana przez publiczność? W tej dziedzinie jesteśmy jednak skazani na przypuszczenia. Postarajmy się je sformułować, w sposób możliwie najostrożniejszy.

Wydaje się, że w tej masie filmów tkwi, milcząco wyrażona akceptacja form życia, systemu społecznego, średniej moralności, średniego smaku artystycznego — istniejących w kraju jego powstania. Wynika to z konformistycznej postawy producentów i autorów tych filmów, z ich intencji dogodzenia wszystkim i nie zwracania się przeciwko nikomu. Taka bowiem postawa leży w ich interesie materialnym, który polega na znalezieniu maksymalnej widowni. Sugestia akceptowania, trwania wyrażana jest jednak na tyle ogólnikowo i niejasno, żeby filmy mogły spełnić swoją drugą powinność: by np. widz amerykański pragnął je oglądać na

równi z widzami filipińskimi — mimo, że ich formy życia i systemy moralne mogą być różne. Jest to więc z jednej strony proces akceptowania, z drugiej uniformizowania przesłanek ideowych — na rzecz ogólnikowej średniej.

Oznacza to więc wyrażoną w podtekście akceptację systemu społecznego. Z reguły to, co przedstawione jest w nich jako dobro — triumfuje nad tym, co określane jest jako zło. W dziedzinie moralności indywidualnej filmy te wyrażają na ogół średnie, ogólnie akceptowane normy mieszczańskiej moralności (zwłaszcza w komedii), w której miłość — jeśli tylko jest „prawdziwa", zwycięża wszystkie przeszkody; a uczucia takie jak nienawiść, wrogość, egoizm — bywają zwykle ukarane. Panuje tu też szacunek dla legalnych związków małżeńskich, które są zwykle spełnieniem, a nie początkiem historii miłosnej. Wyjątki od tych zasad oczywiście istnieją — ale są dosyć rzadkie w masowej produkcji rozrywkowej. Tu nasunąć się może pytanie, czy te same wzorce mieszczańskiej moralności akceptowane są np. przez modne ostatnio filmy kryminalne, w których formalnie wprawdzie sprawiedliwość triumfuje, ale sympatia widza osycyluje raczej wokół postaci zbrodniarza. Logicznie rzecz biorąc można by utrzymywać, że podobne filmy zmierzają powoli do przekształcenia normalnego społeczeństwa w społeczeństwo zbrodniarzy — i głosy takie często się słyszy.

Bezspornie jest to zjawisko o oddziaływaniu negatywnym — ale rozmiary jego są trudne do określenia. Cytuje się chętnie wypadek, jaki zdarzył się we Francji po wyświetlaniu pewnego filmu policyjnego o bardzo skomplikowanej intrydze, w której bezbłędnie i naukowo niemal przedstawiona została „technologia" rabunku. Otóż w niewiele tygodni po premierze filmu, w jednym z francuskich towarzystw finansowych dokonano włamania, ściśle według wzoru podanego w owym filmie kryminalnym, a przestępcy, w czasie rozprawy sądowej wyraźnie wskazali skąd zaczerpnęli metodę. Jest to wypadek graniczny, ale chyba nie bar-

dzo typowy. Istnieje bowiem zjawisko, zupełnie niezbadane — sumowania się sugestii zawartych w filmie. Obok filmów tzw. „niemoralnych" istnieje dziesiątki „moralnych", opatrzonych znakiem przeciwnym. Jak nakładają się na siebie te sugestie? Jednocześnie istnieje też w procesie sugerowania filmem pewien silny moment kompensacji: człowiek, który być może byłby skłonny dokonać włamania, zadawala się jedynie dokonaniem tego na ekranie — w chwili, gdy identyfikował się z postacią bohatera.

Wydaje się natomiast, że dziedzina, w której sugestia filmu masowego jest bezspornie silna, to dziedzina obyczaju, mody, wyglądu, zachowania się, typów urody itd. Tutaj można mówić o prawdziwej cywilizacji ukształtowanej pod wpływem filmu. Zresztą między filmem a publicznością przebiegają procesy obustronne dosyć skomplikowane. Aktualne mody istniejące w społeczeństwie zostają przez film podchwycone i znajdują w nim katalizator o niebywałej mocy, doprowadzając do powszechnej ich akceptacji (chociaż istnieją także zjawiska narzucone przez film bez podniety społeczeństwa).

Dotyczy to bardzo rozległej sfery. Wymienimy kilka bardziej widocznych przejawów. Film jest bodaj głównym czynnikiem kreującym aktualny typ urody kobiecej. Typ ten zawiera w sobie wiele gustów współczesnej publiczności, a jednocześnie film dorzuca nowe elementy i ostatecznie kanonizuje typ. Sprawa ta łączy się zresztą z jednym z najciekawszych fenomenów cywilizacji filmowej: fenomenem gwiazd. W ewolucji gwiazd, w upadkach i narodzinach kolejnych ideałów, dostrzec można jak ewoluuje ideał urody kobiecej, a także cechy charakterologiczne kobiety. Edgar Morin, w swojej bardzo ciekawej książce poświęconej tej sprawie pt. „Les Stars", analizuje zjawisko gwiazdy filmowej, owego szczególnego mitu XX wieku, którego natura jest znacznie bardziej złożona, niż się wydaje na pierwszy rzut oka. Morin śledzi więc ewolucję typów „gwiazdy".

które są odbiciem nastrojów społecznych i — jeśli tak można powiedzieć — kolejnych stanów uczuciowych publiczności. „Począwszy od gwiazd naiwnych — pisze Morin — poprzez piękne i proste — przeszliśmy do wzoru „bad-good", osobnika, który jest pomieszaniem zła i dobra" *). Następuje więc według Morina w tym długofalowym procesie pewne uczłowieczenie gwiazdy, odejście od naiwnego idealizowania — równolegle z mnożeniem się nowych kombinacji typologicznych.

Jest to jeden z bardziej opisanych aspektów obyczajowego oddziaływania filmu. A przecież jednakowo silne oddziaływanie istnieje w dziedzinie stroju, modnych powiedzeń, a przede wszystkim w dziedzinie zachowania się. Postępy, jakie czyni w Europie zachodniej amerykański sposób bycia (w każdym razie ten, który bywa ukazywany w amerykańskim filmie) są niewątpliwym wynikiem olbrzymiego wpływu, jaki film amerykański wywiera na te społeczeństwa. To jest dziedzina, w której wpływ kina na społeczeństwo jest w istocie olbrzymi. Grzegorz Aleksandrow, jeden z najznakomitszych radzieckich twórców komediowych, wspomina charakterystyczny incydent: „Podczas zdjęć do (...) filmu *Cyrk*, jeden z jego bohaterów miał napisać list. Aktor grający tę rolę wziął pióro do ręki nie tak jak to czyni większość z nas, tzn. przytrzymując obsadkę palcem wskazującym, lecz umieścił ją między palcem wskazującym a środkowym. Jako reżyser uważałem, iż nie ma w tym nic zdrożnego i pozwoliłem aktorowi trzymać pióro w ten sposób, nieco różny od ogólnie przyjętego.

Skoro tylko film ukazał się na ekranie, zaczęły do nas napływać listy od nauczycieli. Jeden z nich napisał np. tak: „Drodzy towarzysze artyści. Poróżniliście nas z naszymi uczniami. My ich uczymy w szkole jak należy trzymać pióro przy pisaniu, a oni idą do kina, oglądają film i po

*) Edgar Morin, Les Stars, Paris 1955.

powrocie piszą po swojemu. Gdy zwracamy im uwagę, że piszą nieprawidłowo, uczniowie radzą nam iść do kina, byśmy się tam nauczyli jak należy pisać..." *)

PARADOKS KULTURY MASOWEJ

W tym właśnie niebywałym wpływie filmu rozrywkowego na społeczeństwo tkwi wielki paradoks współczesnej kultury. Społeczeństwa mają w ręku niezmiernie potężny instrument oddziaływania, kształtowania świadomości, moralności. Tymczasem — w olbrzymiej większości — instrument ten albo w ogóle nie jest wykorzystywany, albo służy degradacji. Filmy te bowiem, wyrażają akceptację bez wartościowania, akceptację wszystkiego, co statystyczna większość publiczności gotowa byłaby oglądać i pochwalać. Rezygnuje więc film w istocie z wpływu na kształtowanie społeczeństwa lub wręcz przeciwdziała postępowi społecznemu, moralnemu, obyczajowemu.

W grudniu 1959 roku Robert Rossellini, w udzielonym mi wywiadzie mówił o tym dziwnym paradoksie:

„Świat współczesny wychodzi ze swoich dawnych ram. Postępy, jakie czyni nauka, technika, cywilizacja, stanowią przecież wielki wstrząs dla form współżycia dzisiejszych społeczeństw. Tymczasem ludzie, którzy żyją w tym niebywale zmieniającym się świecie, posiadają w gruncie rzeczy psychikę sprzed wieków, właściwą społeczeństwom sprzed rewolucji przemysłowej. Przepaść między postępami cywilizacji a naszym przygotowaniem psychicznym do nowych form życia — to jest naczelna sprawa współczesnej kultury, przede wszystkim kultury masowej. Przed czterystu laty Gutenberg wynalazł maszynę drukarską. Przez wieki technika powielania myśli ludzkiej ulepszała się, upowszechnia-

*) G. Aleksandrow, Zasady radzieckiej komedii filmowej, w zbiorze „Film w ZSRR", Warszawa 1951.

ła się po to, żeby skończyć na „komiksach", do których umiejętność czytania, narzucona całemu światu, stała się niepotrzebna. Znaleźliśmy się w sytuacji absurdalnej, tym tragiczniejszej, że nie zdajemy sobie z niej sprawy.

Bądźmy szczerzy. Kino odegrało tu rolę fatalną. Na samym początku wydawało się, że kino stanie się instrumentem postępu, że potrafi przenieść, rozszerzyć, umocnić wśród milionów ludzi prawdziwą kulturę. Tymczasem do głosu doszedł czynnik ekonomiczny, to znaczy opłacalność i konieczność ustawicznego kokietowania ciągnącego się daleko z tyłu masowego widza. Nastąpiło równanie w dół. Kino masowe bezustannie pogłębia tę degradację, przeciwdziała przystosowaniu człowieka do — wspaniałej przecież — epoki, w której się znaleźliśmy. Podobnie stało się z telewizją. Początkowo wydawało się, że dostajemy do ręki potężny instrument wychowawczy. Potem okazało się, że telewizja w stopniu bodaj jeszcze większym niż film — zmierza w stronę „komiksu".

Powróćmy do kina. Przecież dziś nie więcej niż 10% filmów jest zjawiskiem możliwym do zniesienia, a liczba filmów, oddziaływających pozytywnie na kulturę widza — jest jeszcze bardziej ograniczona. W tej masie kilka „ambitnych" filmów nie ma najmniejszego znaczenia, nie spełnia żadnej roli. Tu nie pomogą żadne bohaterskie czyny indywidualnych twórców; nie pomoże też wątła — i w tym przerażającym procesie nie odgrywająca żadnej roli — grupa widzów, domagająca się od filmu prawdziwych wartości kulturalnych. Ta sprawa — według mnie podstawowa, sprawa współczesnej cywilizacji — może być rozwiązana tylko wtedy, jeżeli zamiast indywidualnych poczynań, skazanych na niepowodzenie, będzie się szukać rozwiązań zasadniczych, opartych na racjonalnych, naukowych podstawach.

W epoce, w której znaleźliśmy się, w epoce, w której — powtarzam — nauka, technika, cywilizacja materialna doprowadziły do tego, że świat wyszedł ze swoich tra-

dycyjnych ram — musi być podjęty wysiłek na miarę tej epoki" *).

Powstaje więc pytanie, jakie istnieją środki przeciwdziałania temu procesowi? Z jednej strony niemal we wszystkich krajach istnieje dziś ruch widowni popierającej ambitniejszych twórców, tych, którzy chcą traktować film tak, jak inne dyscypliny artystyczne — to znaczy jako środek osobistej wypowiedzi. Ruch ten ma znaczenie laboratoryjne dla kina masowego. Ale istniejący w kinematografii ruch estetyczny, żadnej walki o milionową publiczność nie podejmuje. Nie działa w świadomości tego paradoksu współczesnej kultury, o którym mówił Rossellini. Oparcie znajduje tylko w ruchu klubowym — którego założeniem jest propaganda wartościowego kina. Ewolucja, jaka następuje w filmie masowym pod tym wpływem, jest jednak niezmiernie powolna i sądzić należy, że ani rychło, ani zasadniczych zmian obecnej sytuacji oczekiwać tu nie można.

Inną — stokroć mocniejszą lecz dość odosobnioną — propozycję wysuwa od kilkudziesięciu lat René Clair. Między wulgarnym, antyartystycznym kinem komercjalnym, a kinem estetyzującym stara się znaleźć jakąś ścieżkę dla siebie i dla swojej sztuki. Ten staroświecki, sentymentalny, dowcipny pan o znakomitym smaku, znający świetnie publiczność — od wielu lat toczy prawie samotnie walkę o publiczność. Realizuje to, co nazywa „prawdziwym kinem": widowisko artystyczne, a zarazem nawskroś ludowe. Jego ostatni film *Porte de Lilas* jest tego dojrzałym i bardzo dobitnym przykładem. Przedtem, np. w *Uroku szatana*, próbował nadać swojemu filmowi pewną wartość filozoficzną, czyniąc jakby rozrachunek ze współczesnością (rzecz, która wydaje się zresztą jego temperamentowi dość odległa). Kiedy indziej, w *Pięknościach nocy*, próbował sprowadzić swoją sztukę do chłodnej, wykalkulowanej wirtuozerii. W *Porte de Lilas* powrócił tymczasem do prostoty, liryzmu,

*) Mówi R. Rossellini, „Film", 1960.

ciepła, bezpretensjonalnego zamyślenia — do tego wszystkiego, co znamy jeszcze z filmu *Pod dachami Paryża*. Świat Claira jest tu przedstawiony niejako w stanie czystym. Juju, włóczęga i pieczeniarz, nikomu nieprzydatny, odnajduje siebie w chwili, gdy mruczy do artysty: „on est copain..." Pojęcie „copain": coś pośredniego między kolegą, przyjacielem, towarzyszem, może „kumplem"? — jest, zdaje się, tym elementarnym kluczem do całego systemu moralnego proponowanego przez Claira. Clair bowiem wzywa ludzi — i ten apel jego jest celny i donośny — do swego rodzaju koleżeństwa, do przestrzegania kilku minimalnych jego zasad: lojalności, solidarności, uczciwości. Clair jest jednak zjawiskiem zupełnie odosobnionym. Sytuacja pozostaje ta sama: ci, którzy mają dane, by tworzyć sztukę dla mas z prawdziwego zdarzenia — posiadając kulturę artystyczną, dobry smak, człowieczeństwo — nie interesują się filmem masowym. Ten pozostaje ciągle w rękach chłodnych, wulgarnych spekulantów artystycznych.

Wydaje się, że jedynie w systemach społecznych, w których kinematografia jest wartością uspołecznioną ów wielki paradoks może znaleźć swoje rozwiązanie. Nie istnieje tu owa śruba komercjalna zmuszająca do ciągłego równania w dół, z natury rzeczy przeciwstawna rozwojowi kultury, moralności. Z drugiej strony wyraźnie sprecyzowane dydaktyczne przesłanki kina krajów socjalistycznych, stawiają je w znakomitej pozycji.

Grzegorz Aleksandrow powiada jeszcze: „Znaleźli się jednak w naszym środowisku krytycy i teoretycy, którzy twierdzili, iż społeczeństwo radzieckie pochłonięte budową socjalizmu, nie ma czasu na śmiech i radość. Nieraz zdarzało się, że wrogowie ludu korzystali z okazji twórczych dyskusji, by negować potrzebę sztuki komediowej, by osnuwać mrokiem naszą radosną rzeczywistość i przeszkadzać w rozwoju naszej bogatej i różnorodnej sztuki filmowej.

Poglądy takie nie mają nic wspólnego z wytycznymi partii, która zawsze popierała rozwój sztuki komediowej

i zachęcała twórców do realizowania filmów wesołych, pełnych radości życia, pomagających w komunistycznym wychowaniu mas" *).

Aleksandrow potwierdza zasadę, o której mowa. Jednak w praktyce, mającej swoją własną logikę, działo się niekiedy inaczej. Filmy rozrywkowe, podstawowe pożywienie dla milionów ludzi — są przecież w dalszym ciągu rzadkością w społeczeństwach socjalistycznych. Produkcja ich jest niewielka w Związku Radzieckim; a w Polsce, w ciągu piętnastoletniej historii naszej kinematografii, można wyliczyć je omal że na palcach. Ponadto posuwając się zbyt daleko w swoich wymogach dydaktycznych nałożyliśmy tej produkcji zbyt ostre rygory, czasem doprowadzające do tego, że wyeliminowane zostały z tych filmów lub sprowadzone do minimum elementy rozrywki. W sytuacji, o której pisałem na wstępie, w której ludzie domagają się rozrywki dysponując coraz większą ilością wolnego czasu — rozrywki tej, uszlachetnionej, lekko zdydaktyzowanej, nie potrafiliśmy im dostarczyć.

To jest drugi paradoks kultury masowej. W systemie, w którym istnieją materialne możliwości, nie potrafiliśmy również stworzyć żadnej konsekwentnej polityki w filmie rozrywkowym. Nie potrafiliśmy stworzyć form, które by zmierzały do likwidacji przepaści między postępującym rozwojem nauki i techniki — a rozwojem nas samych.

SZTUKA I KONFEKCJA

Krytyk jest wobec tych filmów w szczególnie niedogodnej sytuacji; chwilami jest bezradny. Stojąc wobec olbrzymiej masy filmów sięga najchętniej do jej górnej, najlepszej warstwy — do filmu artystycznego. Nic dziwnego. Tu, w dziedzinie sztuki filmowej, istnieją tradycyjne kryteria,

*) G. Aleksandrow, Zasady radzieckiej komedii filmowej, cyt. wyd.

wypracowany słownik, stare sposoby formułowania myśli. Ci z krytyków, którzy uważają się za dowcipnych, grzebią też czasami na samym dnie kadzi, gdzie znajdują pretekst do drwiny.

Ale cała pozostałość — cała olbrzymia warstwa pośrednia znajdująca się między górną śmietanką a dolnymi fusami jest niepenetrowana, a w każdym razie niepenetrowana w sposób kompetentny. Krytyka czuje się tu bezradna; brak jej narzędzi do pracy, brak kryteriów, brak zdrowego rozsądku. W tej sytuacji dochodzi albo do przemilczeń — co ostatecznie jest wybaczalne — albo dzieje się rzecz najgorsza: analizuje się filmy czysto rozrywkowe z pomocą instrumentów krytyki artystycznej — pisząc o ambicjach artystycznych, deformacji, wizji itp. Instrumenty zgrzytają; sądy wychodzą okaleczone, niesłuszne — a zwykle bezprzedmiotowe. Ta komedia nieporozumień powtarza się u nas dosyć regularnie.

Wydaje się bowiem, że w odniesieniu do tej produkcji krytyka powinna gruntownie zmienić swój aparat, swoje metody postępowania. Jest to sprawa w tych rozważaniach być może marginesowa, ale sądzę, że istnieją pewne niewątpliwe, a z reguły pomijane sprawdziany sądów krytycznych filmu rozrywkowego, wynikające zresztą logicznie z założeń tej produkcji i funkcji, jaką ona spełnia. Po określeniu, jaką elementarną użyteczność społeczną i dydaktyczną filmy te posiadają, chodzi przede wszystkim o stwierdzenie czy film, który ma ludzi bawić, rzeczywiście to czyni? Czy jest dostatecznie atrakcyjny, interesujący, czy podtrzymuje należycie uwagę widza — słowem czy spełnia to zadanie, dla którego powstał.

Oznaczać to więc może istnienie jakiegoś estetycznego wzorca filmu, milcząco akceptowanego, do którego krytyk powinien odnosić każdy film. Otóż wydaje się, że tu właśnie leży główna różnica między filmem artystycznym, kreacyjnym, indywidualnym — a filmem rozrywkowym, masowym, niejako konfekcyjnym. Odnosi się wrażenie, że jedynie tu

istnieją wzorce i tu wszystkie podręczniki, powstające w krajach zachodnich („Jak napisać scenariusz", „40 podstawowych sytuacji dramatycznych" itp.) mają zastosowanie. Publiczność po prostu akceptuje tradycyjne wzorce, do których w swoim „wychowaniu filmowym" od lat się przyzwyczaiła i które gwarantują jej maksymalną komunikatywność.

I tu można mówić o dość sztywnych normach języka. Sztywnych dlatego, że sami twórcy filmowi — mając jedynie na oku przystosowywanie się do przyzwyczajeń widowni — nie czynią prób zreformowania i wzbogacenia języka. Jest to więc zespół konwencji dość nieruchomych, a więc z punktu widzenia artystycznego, dość bezwartościowych. Jeżeli w dłuższych okresach dochodzi jednak do pewnej ewolucji, to dzieje się to pod wpływem bardzo powoli następującej ewolucji publiczności. A i ta ewolucja języka pozostaje ze zrozumiałych względów zawsze w tyle, mierząc w najsłabsze a nie najbardziej zaawansowane ogniwo publiczności. Przypatrzmy się tedy z bliska temu wzorcowi — takiemu, jaki ukształtował się już ostatecznie po rewolucji dźwięku pod koniec lat trzydziestych. W istocie więc film, o którym mowa, nie jest oparty na zasadzie kreacji indywidualnej, na zasadzie konstruowania rzeczywistości, która byłaby funkcją przekonań i wrażliwości twórcy — tylko na zasadzie poprawnego zastosowania pewnych reguł, które prowadzą do określonego celu: bawienia ludzi. Można by więc to porównać do tzw. produkcji „konfekcyjnej"; wytworów przemysłowych, w których nie jednorazowość kreacji decyduje o kształcie dzieła, tylko rozsądne i estetyczne przystosowanie się do wymagań klienta. Punktem wyjścia nie jest więc autor, jego wewnętrzny świat, tylko publiczność, do której film jest skierowany.

Nie oznacza to jednak, by już z tego powodu należało, *a priori*, oceniać negatywnie całą tę produkcję. Kultura masowa XX wieku jest zjawiskiem skomplikowanym. Nasze przyzwyczajenia oceniania utworów artystycznych powstały

w kontakcie ze sztuką na wskroś kreacyjną, osobistą, jednorazową. Ale sam fakt zrezygnowania z tego punktu wyjścia jeszcze sprawy nie przesądza. Wymaga to jedynie zmiany nawyków krytycznych, nabytych w związku z innymi sztukami. Jeszcze niedawno, nie więcej niż pięćdziesiąt lat temu, istniał przecież w dziedzinie wyrobów użytkowych — takich jak meble, ubrania itd. także kult dzieła „osobistego", jednorazowego. Tymczasem ostatnie lata przyniosły tu gruntowną zmianę. Dziś nikt nie ocenia piękna i użyteczności filiżanki porcelanowej — tylko ze względu na to, czy jest „ręcznie malowana". Jesteśmy skłonni doceniać walor użytkowy i estetyczny takiego przedmiotu, jeśli nawet powstaje on w najbardziej zmechanizowanym procesie produkcyjnym. Kto wie, czy wobec typowo powielanego dzieła, jakim jest film masowy nie stoimy wobec konieczności podobnej zmiany kryteriów. Jest to sprawa szersza, ogólniej rysująca się ewolucja pojęcia artyzmu, która szczególnie w dyscyplinach masowych daje o sobie znać.

SZABLONY ROZRYWKOWE

Jakież są te wzory? Jakie dziedziny treści i formy filmu one obejmują?

Przede wszystkim dramaturgia. Sprawa ta była już wielokrotnie opisywana i zatrzymam się przy niej tylko pokrótce. Chodzi tu o dramaturgię rozumianą bardzo szeroko: jako ogólną dyscyplinę organizowania narracji, konstrukcję będącą może najbardziej konserwatywnym przyzwyczajeniem widza począwszy od reguł XIX-wiecznego teatru. Chodzi tu więc o pewne charakterystyczne organizowanie materiału treściowego wzdłuż wyraźnie zarysowanej linii akcji, postępującej równomiernie, krystalizującej się wokół bohatera lub pary bohaterów. W tej akcji następują kolejne powikłania, coraz ostrzejsze, coraz bardziej dramatyczne, aż wreszcie dochodzi do kulminacji — zawartej w jednej, krytycznej

sytuacji — poczem następuje rozwiązanie, zwykle zresztą pomyślne, wszystkich nagromadzonych wątków. Cały materiał treściowy jest tu rygorystycznie uporządkowany; obowiązuje rozgrywanie motywów do końca; żaden z podjętych tematów nie może w tej konwencji pozostać w zawieszeniu; każdy wprowadzony motyw musi okazać się choćby na samym końcu do czegoś potrzebny. Ten wzór dramaturgiczny był już wielokrotnie opisywany, zarówno w dziedzinie teatru (skąd pochodzi) jak i filmu — powstrzymam się więc od dalszego jego charakteryzowania. Stwierdzić tylko wypada, że obowiązuje tu matematyczna precyzja wszystkich użytych środków: pointy muszą być postawione w określonych punktach; niespodzianka musi nastąpić w określonym miejscu; kulminacja musi znaleźć się w odległości 10—20 minut od końca filmu itd. Taki schemat przypomina w pewnej mierze dobrze funkcjonującą zabawkę, która samym swoim bezbłędnym funkcjonowaniem (pomijając już jakąkolwiek jej użyteczność) sprawia obserwującemu przyjemność.

Podobnie „wzorcowy" charakter ma także ów bohater, wokół którego skonstruowany jest film (łączy się to zresztą w całej kinematografii rozrywkowej z pewnymi typami aktorskimi). Jest to z reguły człowiek między 25 a 35 rokiem życia (starsi i młodsi są wyjątkiem), sympatyczny, niepozbawiony zapewne jakichś drobnych przywar, ale w gruncie rzeczy wzbudzający zaufanie i sympatię widowni. Znamienne jest, że bohater taki jest w pewien sposób podobny do owego „średniego" człowieka chodzącego do kina; ma w sobie coś z jego naiwności (bohaterzy bardzo inteligentni są prawdziwym wyjątkiem w tym typie filmów), ale także jakiś naturalnie życzliwy stosunek do otoczenia — nawet jeżeli się z nim nie zgadza.

Owa „średniość" szczególnie wyraźnie daje się zauważyć w rozrywkowych filmach komediowych. Najpopularniejszy komik francuski filmu dźwiękowego, Fernandel, reprezentuje doskonale koncept zwany „Français moyen" — średni Francuz: w miarę kłótliwy, w miarę egoistyczny — ale to

wszystko powierzchownie — bo w gruncie rzeczy bardzo przyzwoity, wrażliwy na cierpienia otoczenia, rozsądny ponad wszystko, nie ulegający histerii — słowem człowiek zrównoważony, śmieszny w sytuacjach niezwykłych, ale nie na tyle, żeby można zeń szydzić. Podobnie w amerykańskiej komedii dźwiękowej powstały pewne typy bardzo charakterystyczne i też — z punktu widzenia swego kraju — reprezentujące średni typ amerykańskiego obywatela. Nastąpiło tylko (zapewne ze względu na ilość powstających komedii i wielość ich gatunków) zróżnicowanie tych typów: od inteligentnego Jamesa Stewarta i Cary Granta aż po prymitywnego Boba Hope czy parę Abbot i Costello.

Podobnie w innych dziedzinach filmu rozrywkowego. W dramacie salonowym czy filmie sensacyjnym powstały typy, które mimo swej odrębności spełniają podstawowe warunki: wzbudzają sympatię widowni i reprezentują „średni typ" swego społeczeństwa.

W gatunkach tych istnieje też wielka kultura ról drugoplanowych. Postacie te są zwykle świetnie charakteryzowane, zazwyczaj ze skłonnościami do dziwactwa („wuj-oryginał", „mądry służący" itp.) i odtwarzane zresztą przez znakomitych aktorów charakterystycznych. We wszystkich krajach, gdzie film rozrywkowy jest rozwinięty, obserwujemy to zjawisko. O ile główna aktorka posiadać musi raczej inne walory (wdzięk, uroda, seksualizm), bez względu na jej kwalifikacje aktorskie, o tyle wszędzie notujemy fakt obsadzania ról charakterystycznych na ogół wytrawnymi aktorami dramatycznymi. W iluż nieciekawych, na wskroś schematycznych komediach francuskich występują tak znakomici aktorzy jak Noel Rocquevert, Pierre Larquey, Jean Tissier, Paul Franquerëur, zmarły niedawno Aimé Clariond i inni. Podobnie kinematografia amerykańska dysponuje zastępem znakomitych aktorów, grających w seryjnych filmach rozrywkowych drugorzędne role charakterystyczne — Louis Calhern, Auberey Smith, Clifton Webb. To samo we Włoszech, gdzie w powojennej błahej komedii znajdujemy

nazwiska takie, jak Emma Gramatica, Tina Pica, Memmo Carotenuto, Vittorio de Sica (zwykle w rolach zbankrutowanych arystokratów) itd. W odniesieniu do wszystkich tych aktorów i wszystkich ról obowiązuje zasada aktorskiego *„emploi"*, które ci skądinąd znakomici aktorzy konsekwentnie powtarzają.

Możnaby ten wzór opisywać dalej i upewniać się co do jego sztywności (np. w dziedzinie dialogów, w środkach aktorskich, w typie rozwiązań inscenizacyjnych itd.), ale chodzi tylko o jedno: o stwierdzenie, że praca autora nie polega tu na pokonywaniu szablonu, tylko przeciwnie — na poddaniu się mu i w jego ramach szukaniu widowiska maksymalnie atrakcyjnego.

Wzór ten, oczywiście, ma swoją długoletnią tradycję. Łączy się z francuską tradycją teatru bulwarowego, z jego precyzją efektów dramatycznych i ruchów scenicznych, znakomitym tempem podtrzymywanym od pierwszej do ostatniej sceny — i z całą ową matematyką spektaklu, którą francuscy autorzy doprowadzili do perfekcji. Stąd też bierze się owa tradycja precyzyjnej charakterystyki postaci — często bez względu na prawdę psychologiczną i obyczajową — ale zawsze ze względu na wyrazistość (tu niemałą rolę odegrali cytowani aktorzy charakterystyczni, którzy wnieśli do filmu rozrywkowego całe swoje teatralne doświadczenie). Drugim, niewątpliwym źródłem tego wzoru — była tradycja amerykańskiego widowiska, broadwayowego *„show"*, z jego zamiłowaniem do powierzchownego sentymentalizmu, prostych efektów komicznych i — rozmachu inscenizacyjnego, który odnajdujemy w wielu współczesnych filmach rozrywkowych.

SZABLONY SĄ ZBYT SZTYWNE

Jest to więc pewien wzorzec, sam w sobie ani zły ani dobry. Ma bez wątpienia tę dobrą stronę, że publiczność jest

do niego przyzwyczajona; filmy oparte na tej zasadzie są więc zazwyczaj komunikatywne. Jego rygory stwarzają dość dobrą ochronę przed nudą, niejasnością, grafomaństwem.

Ale jego szkodliwość tkwi w czym innym — w nadmiernym usztywnieniu tego wzorca, w braku ewolucji, a w każdym razie w zakłóconej ewolucji jego form. Cytowałem w pierwszym rozdziale Renoira i jego pogląd na konieczność ciągłej ewolucji. I tu właśnie, w obrębie filmu rozrywkowego i formy, którą się on tradycyjnie posługuje tkwi wielkie niebezpieczeństwo. Tu też leżą źródła owej wulgaryzacji filmu i degradacji publiczności poprzez film. Formuła taka, rygorystycznie stosowana, zmierza bowiem nieuchronnie w stronę banału, wysuszenia dzieła z wszelkiej oryginalności. Oto jak w wielkiej hollywoodzkiej „fabryce scenariuszy" — wygląda droga scenariusza do produkcji.

Jeden z kilkunastu zatrudnionych w tej wytwórni na stałe scenarzystów, powiedzmy *A*, otrzymuje zlecenie napisania scenariusza, mając z grubsza określoną fabułę. *A* pracuje szybko, po kilku tygodniach kończy pracę i wręcza gotowy scenariusz producentowi. Ten z kolei daje go scenarzyście *B* do przepracowania. *B* robi w tym scenariuszu wiele zmian, czyni mnóstwo sugestii (co się według niego będzie podobać publiczności, a co nie) i zwraca producentowi. Ten daje rzecz po kolei następnym swoim scenarzystom *C*, *D* i *E*. Praca trwa miesiącami. Po drodze często zapomina się, o co na początku chodziło. Praktycznie mogłaby ta praca trwać bez końca, ponieważ producent, zwykle nie bardzo dobrze znający się na filmie, zupełnie się nie orientuje, która z kolejnych wersji jest istotnie lepsza, a w której fazie scenariusz, zaczyna się znowu psuć. Wszyscy pracują uczciwie, z pełnym poczuciem obowiązku (są bardzo dobrze płatni) i z całą pasją wypiłowują ze scenariusza wszystko, co mogłoby się nie podobać masowej publiczności, urazić jej gust, nie trafić w samo centrum jej zainteresowań. Tą drogą — poprzez ciągłe, coraz doskonalsze przymierzanie sce-

nariusza do owego wzorca, dochodzi do zdumiewającego zjawiska, którego często nie potrafimy sobie wytłumaczyć: wszystkie filmy pewnego gatunku są do siebie bliźniaczo podobne — w tonie, w konstrukcji, często wręcz w sytuacjach. Po długotrwałej obróbce, scenariusz jest — technicznie rzecz biorąc — bezbłędny. Z punktu widzenia zawartych w nim osobistych refleksji i emocji autora, z punktu widzenia elementarnej treści i oryginalności — bezwartościowy.

Dotyczy to nie tylko scenariusza. W podobny, syntetyczny niejako sposób, dochodzi do realizacji: wzorce inscenizacyjne, aktorskie, montażowe, dźwiękowe — wszystko to w końcowym rachunku prowadzi do tego, że film, który ostatecznie powstaje pozbawiony jest wszelkiej oryginalności i wszelkiego osobistego zaangażowania się któregokolwiek z autorów. Zresztą o autorstwie trudno już mówić. W tych ramach nie może też dojść do głosu jakakolwiek myśl dydaktyczna.

Filmy te akceptują po prostu pewne utarte wzory mieszczańskiej moralności, nie wysuwając żadnych nowych propozycji. Jeżeli jednak przez wiele lat posługiwano się dokładnie tym samym językiem — dojść musiało do pewnego znieczulenia publiczności. Na tani sentymentalizm, na „syntetyczny" komizm, publiczność musiała w końcu zacząć reagować zniecierpliwieniem. Dlatego też, w ostatnich latach, coraz częściej mówi się o „cynicznej publiczności", takiej, która przestaje brać na serio sentymentalizm i koncepty mieszczańskiej moralności; która chodzi jeszcze do kina, ale filmowi już nie wierzy. Jest to więc sytuacja, w której na pozór powinny nastąpić zmiany: być może pogłębienie problematyki moralnej i społecznej; być może zróżnicowanie języka i odejście od tradycyjnych sztamp. Tymczasem kino światowe poszło w innym kierunku. „Cynicznej publiczności" zaproponowano to samo, sztampowe widowisko, tylko bardziej gwałtowne: cynizm zaatakowano zwiększoną dawką okrucieństwa i seksualizmu. Dzisiejszy

seryjny film gangsterski, w porównaniu z filmem sprzed dwudziestu lat różni się tym przede wszystkim, że oglądamy dokładnie sceny kilku zabójstw, konanie bohatera i bardzo erotyczne typy kobiet. Nie trzeba dowodzić, jak bardzo pogłębił się jeszcze przez to zły wpływ tego kina seryjnego. Poczciwe zasady wiktoriańskiej moralności zostały zastąpione przez moralność gwałtu, pięści, prawa silniejszego.

POLSKI FILM PRZEDWOJENNY NIE BYŁ WYJĄTKIEM

Schemat, który starałem się tu opisać, był udziałem rozrywkowego filmu aż do ostatniej wojny. Potem nastąpiły w nim pewne zmiany — bardziej i mniej istotne — które omówimy oddzielnie. A jak na tym tle wyglądała przed wojną polska produkcja rozrywkowa? Proporcje między filmem rozrywkowym, a utworami poważniejszymi, kształtowały się tu podobnie jak w krajach opisanych na wstępie: Francji czy Niemczech Zachodnich. Obok nielicznych prób w dziedzinie filmu społecznego olbrzymią większość stanowiły filmy czysto rozrywkowe. Za przykład wezmę tu rok 1937; rok dosyć dobry dla polskiej produkcji filmowej, bo powstało wtedy 27 filmów długometrażowych. Spośród nich 12 filmów — to typowe komedie rozrywkowe, jak *Dorożkarz nr 13, Dyplomatyczna żona, Królowa przedmieścia, Niedorajda, Pan redaktor szaleje, Pani minister tańczy, Parada Warszawy, Piętro wyżej, Trójka hultajska* itp. Notujemy też kilka melodramatów rozrywkowych jak np. *O czym marzą kobiety, Ordynat Michorowski, Skłamałam, Znachor* itp. Próby ambitniejsze są w tym roku bardzo nieliczne: jedynie *Ludzie Wisły* Aleksandra Forda i Jerzego Zarzyckiego, *Dybuk* (w języku żydowskim) i, jak się zdaje, *Halka*. Komedie stanowią więc około 45% całej produkcji, a filmy rozrywkowe ogółem około 78%. Z punktu widzenia struktury tej produkcji jesteśmy więc w sytuacji bardzo zbliżonej do tego, co się działo w innych krajach.

Czy w polskim filmie przedwojennym obserwujemy również te same zjawiska społeczne i artystyczne? W znacznej mierze tak. Oczywiście, polski przedwojenny przemysł filmowy posiadał pewną specyfikę, która nie pozostała bez wpływu na filmy. Rozdrobnione przedsiębiorstwa produkcyjne (niektóre powstawały tylko dla zrealizowania jednego filmu) nie dysponowały odpowiednim aparatem technicznym i programowym, dzięki któremu np. Hollywood mógł dojść do „naukowego" niejako przystosowania się do gustów publiczności. Żadna z warszawskich firm nie miała owych wielkich biur scenariuszowych, które byłyby w stanie nadać filmowi rozrywkowemu wzorowy kształt i całkowicie oczyścić go z treści. Zamiast kolejnych scenarzystów, pracujących z uporem nad scenariuszem, w Warszawie raczej producent intuicyjnie decydował, co się publiczności spodoba, a co nie. Z drugiej strony znaczne ubóstwo tych przedsiębiorstw nie pozwalało na wprowadzanie rozbudowanych elementów widowiskowych — rozległych dekoracji, tłumów statystów, występów artystycznych.

A jednak scharakteryzowane tu reguły gry filmu rozrywkowego obowiązywały. Te same elementy wzorcowej dramaturgii; te same sztampowe rozwiązania inscenizacyjne (tyle, że technicznie uboższe, zważywszy na ubóstwo wyposażenia technicznego); te same szablony komunikatywnej gry aktorskiej. I ta sama obojętność wobec treści i dobrego smaku.

Obserwujemy w tych filmach również udział bardzo wybitnych aktorów. Przedwojenne polskie filmy w dużej mierze opierały się na nich. Nie ulega też wątpliwości, że większość scenariuszy, zwłaszcza komedii, pisana była właśnie z myślą o tych aktorach, o „typach", które oni stworzyli. Dzięki temu były to przeważnie filmy o nieźle zarysowanych charakterach, które wspierały ich cały, skądinąd wątły materiał treściowy.

Adolf Dymsza, który według zestawienia Władysława Jewsiewickiego występował aż w 23 filmach polskich,

przede wszystkim komediach, był tu odpowiednikiem francuskiego Fernandela. Był — podobnie jak tamten — niezwykle reprezentatywny, „średni"; miał w sobie spryt, wdzięk, dynamizm warszawiaka, a jednocześnie tę odrobinę liryzmu niezbędną każdemu komikowi z prawdziwego zdarzenia. Podobnie — choć w sposób mniej ciekawy — Eugeniusz Bodo reprezentował typ warszawskiego *charmeura*, zresztą również nie pozbawionego sprytu i pewności siebie. Zauważmy także, że w rolach charakterystycznych — polski film przedwojenny posługiwał się znakomitymi doprawdy aktorami. To samo źródło podaje, że Władysław Grabowski grał aż w 32 filmach, Antoni Fertner w 21, Mieczysława Ćwiklińska w 37 filmach, Zygmunt Chmielewski w 20, Maria Gorczyńska w 13, itd. Zaryzykowałbym twierdzenie, że jeżeli film ten — który wydaje nam się dziś bezwartościowy — w swoich latach był przez publiczność lubiany i, *toutes proportions gardées*, reprezentował jakąś wartość — to działo się to dzięki udziałowi tych aktorów: ze względu na ich grę a także ze względu na ich indywidualności, do których scenarzyści potrafili się dostosować.

Kiedy z perspektywy patrzymy na polskie przedwojenne filmy rozrywkowe, wydają się one dziś nie do zniesienia. Zapewne, były one uboższe od światowego filmu rozrywkowego, bardziej improwizowane, realizowane *ad hoc*. Ale w granicach konwencji, w których powstawała cała ówczesna produkcja filmowa odznaczały się niezłym aktorstwem charakterystycznym, związanym z tradycją polskiego teatru rozrywkowego XIX i pierwszej połowy XX wieku.

POWOJENNA EWOLUCJA

Na tym obrazie, który ustalił się ostatecznie w okresie przedwojennym, pojawiły się w ostatnim dziesięcioleciu pewne zmiany. Wojna wywarła olbrzymi wpływ na całą twórczość filmową, nie tylko rozrywkową, ale i tę ambitną.

Dramatyzm ostatniej wojny, okrutne doświadczenia, przestały być udziałem tylko żołnierzy, a stały się powszechne wśród milionów ludzi. To nie mogło pozostać bez wpływu. W całej produkcji filmowej dał się bodaj zauważyć pewien zwrot do powagi; w komedii odejście od tradycyjnego „wygłupu", w stronę pewnej „humanizacji" humoru. Wartością, do której miliony uciemiężonych ludzi najbardziej tęskniły przez tragiczne lata wojenne — było uznanie w każdym elementarnego człowieczeństwa. Stąd też widzowie spragnieni tej wartości przestali się w pewnej mierze interesować humorem czysto mechanicznym, a szukać form zabawy, które afirmowałyby, a nie kwestionowały, człowieczeństwo bohaterów.

Zresztą nic tak szybko nie ewoluuje jak poczucie humoru. Jest to jedno z ciekawszych zjawisk z pogranicza socjologii i sztuki. Ci, którzy wyprowadzają komizm z określonych sytuacji społecznych (jak np. świetny belgijski socjolog Eugène Dupréel) znaleźliby potwierdzenie tego w dokonujących się szybko, zwłaszcza w okresie powojennym, zmianach w stosunkach społecznych. Tak czy owak, jeśli dziś oglądamy dowcipy z dziewiętnastowiecznego „Wędrowca" jest dla nas często rzeczą zagadkową na czym polegała ich śmieszność. Ale nawet dowcipy przedwojennej „Muchy" czy „Szpilek" wydają nam się dziś bardzo wątpliwe. Komizm ma, jak się zdaje, znacznie silniejszy związek z aktualnością niż tragizm czy liryzm. Staje się niezrozumiały już w niewiele lat po ustąpieniu okoliczności, które towarzyszyły jego powstaniu. Ma w sobie coś z mody — ewoluującej bezustannie pod wpływem trochę tajemniczych impulsów — mody, której nowa wersja ośmiesza całkowicie wzory zaledwie sprzed kilku lat czy nawet miesięcy. Tak też podstawowe koncepty komedii filmowej ulec musiały w ostatnim piętnastoleciu zmianom.

Nastąpiło wreszcie w ostatnim piętnastoleciu pewne zjawisko społeczne, ważne dla całej ewolucji kina. Film wydostał się trochę poza swoją tradycyjną klientelę: młodzież

i bardzo szeroko rozumiane drobnomieszczaństwo. Inteligencja wyraźnie zainteresowała się kinem. Był to proces dwustronny, skomplikowany. Powstały filmy, które swoimi walorami przyciągały tę nową kategorię widzów, z drugiej strony ta nowa widownia domagać się zaczęła nowego typu filmów. Ilościowo nie była to zmiana zasadnicza. Statystycznie najsilniejszą grupę widowni kinowej stanowi prawdopodobnie w dalszym ciągu jej tradycyjna klientela. Ale jakościowo nie mogło to pozostać bez znaczenia. Ciśnienie nowej publiczności i krytyki filmowej, należącej zazwyczaj do tej właśnie grupy i formułującej jej postulaty — znacznie przewyższa ilościowy aspekt tego zjawiska. Zmiany te ogarnęły przede wszystkim film ambitniejszy. Ale dotknęły także w pewnej mierze masowego filmu rozrywkowego. Zarysowały się w komedii pewne nowe drogi, nowe perspektywy, mimo że większość produkcji komediowej pozostaje w dalszym ciągu w stanie stagnacji.

Myślę, że najbardziej kapitalna zmiana jaka się tu dokonała polega na tym, iż powoli ale bezustannie środowisko społeczne, normalne życie, staje się tłem w komedii i filmie rozrywkowym. Odejdę na chwilę od komedii — w stronę innego filmu rozrywkowego: filmu sensacyjnego. Niedawno wyświetlane były w Polsce, niemal równocześnie, dwa filmy sensacyjne, odległe od siebie o 16 lat, które znakomicie ilustrują kierunek tej charakterystycznej przemiany. Myślę tu o filmie *Morderca mieszka pod 21* Henri Georgesa Clouzota i *Windą na szafot* Louisa Malle'a. Na pozór obydwa te filmy różnią się nieznacznie; mają jednakowo sensacyjną, dość nieprawodopodobną fabułę. Obydwa są bardzo dobrze zrealizowane (z punktu widzenia technicznego), czarnobiałe, przeznaczone na ekran o tradycyjnych wymiarach. Technika prawie że się nie zmieniła przez tych 16 lat.

Zmieniły się natomiast gruntownie stosunki między filmem a rzeczywistością. Porównanie tych dwóch pozycji jest pod tym względem uderzające. Film Clouzota opiera się na

niesłychanie zręcznej zagadce kryminalnej. Jest to swoista gra, w którą wciąga się widza; prowadzi się go raz w jedną, raz w drugą stronę; daje mu się chwilę wytchnienia, atakuje się go następnie niespodziankami ze zdwojoną siłą — i wreszcie — nie bez przymrużonego oka prezentuje mu się rozwiązanie, którego nikt przewidzieć nie mógł. Gra toczy się między kilkoma osobami, z których każda jest bardzo precyzyjnie scharakteryzowana. Lekarz z kolonii, magik, drobny rzemieślnik, stara panna-grafomanka — to typy naszkicowane pewną ręką, nie bez zmysłu obserwacji i poczucia humoru, o ostro zarysowanych konturach. W realizacji Clouzota wszystkie tryby tej zagadki funkcjonują bezbłędnie; oparta jest ona na chłodnej kalkulacji wszelkich możliwych do wydobycia efektów. Znać w filmie Clouzota tradycje francuskiej komedii bulwarowej, precyzję efektów dramatycznych i dobrą szkołę francuskiego aktorstwa charakterystycznego. Mimo wszystko dla dzisiejszego widza film ten jest nieznośny. Cała historia rozgrywa się w próżni, jakby w szczelnym balonie całkowicie nieprzepuszczalnym na to, co dzieje się na zewnątrz. Jakiś umownie zaznaczony pensjonat z klatką schodową i trzema pokojami, komisariat policji zamarkowany biurkiem i balustradką, konwencjonalne mieszkanie komisarza policji. Miasto? Kraj? Czas? Film Clouzota jest całkowicie pozbawiony środowiska.

W filmie Malle'a *Windą na szafot* zamiast chłodnego, mechanicznego komplikowania sytuacji — do filmu ze wszech stron przenika rzeczywistość, otoczenie, aktualność. Wsącza się do sylwetek bohaterów, jest u źródeł wszystkich powikłań. Oszukany spadochroniarz, osławiony „para" z 1958 roku, afera naftowa, motel pod Paryżem, niemieccy turyści w niezwykłym Mercedesie, nowoczesna architektura, atmosfera przesłuchań policyjnych — te poplątane zapiski ze współczesności wypełniają film bez reszty, dają mu dosłownie wszystko: dramatyzm, typy ludzkie, atmosferę uczuciową, kontekst społeczny, wręcz zdumiewającą aktualność (film przypomina w niektórych fragmentach epizody

sławnej afery Lacaze'a, która wybuchła w rok później) — a także osobliwą plastykę: wizję miasta i ludzi w mieście. Rzeczywistość, otoczenie — nieobecne w filmie Clouzota wyziera w filmie Malle'a z każdego szwu.

I otóż właśnie przedstawienia typu *Windy* we wszystkich gatunkach rozrywkowych są dziś powszechne, tak jak przed piętnastu laty powszechne były przedstawienia typu *Mordercy*. Być może tkwi w tym coś więcej, niż kolejna zmiana konwencji. Jest to bodaj sygnał postępów jakie czyni socjologiczne niejako rozumienie — już nie tylko powikłań kryminalnych — ale i w ogóle losu człowieka i jego szczęścia.

Coś podobnego stało się też w komedii. W miejsce mechanicznych powikłań komediowych, wyizolowanych ze świata zewnętrznego, komedia zaczęła wpisywać się w sprawy aktualne, w obraz społeczeństwa określonego kraju, określonego czasu. Najlepszym przejawem tego kierunku jest, jak się zdaje, seria komedii włoskich, tzw. neorealistycznych, chociaż w istocie poza powierzchownymi podobieństwami z neorealizmem nie wiele mają wspólnego.

Ten typ komedii ukazał się jakby w dwóch wersjach, jednej bardziej ambitnej, drugiej — bardziej komercjalnej. Zajmijmy się przede wszystkim tą pierwszą, reprezentowaną przez filmy takie jak *Złodzieje i policjanci* Monicellego i Steno, czy *Witaj słoniu* Franciolliniego.

W obydwu tych filmach — a cytuję te dwa jako najdojrzalsze przejawy zjawiska — punkt wyjścia jest właściwie absurdalny: w filmie Franciolliniego jest to słoń otrzymany w prezencie przez nauczyciela od hinduskiego maharadży; w drugim paradoksalnie odwrócone role policjanta i złodzieja. Można twierdzić, że obydwie te sytuacje są dość odległe od tego, co normalnie się w życiu dzieje; znacznie bardziej na pozór odległe niż tzw. życiowa sytuacja byle jakiej konwencjonalnej komedii, w której bohater szuka zgubionego losu na loterię. Ale ta absurdalna sytuacja wpisana jest w środowisko przedstawione z całym neorealistycznym rygorem; odnajdujemy tu świetny typaż aktorów, dosko-

nale podchwycony pejzaż, dziesiątki rodzajowych epizodów. W tym otoczeniu wyjściowa fikcja działa wobec prawdy jak katalizator. Tradycyjne sytuacje komiczne zmieniły charakter; czysty komizm sytuacyjny został zastąpiony komizmem prawdziwych postaw ludzkich. Nie jest to już ów „inny", „komediowy" świat, rządzący się swoją własną logiką, tylko świat, który znamy, a w którego szparach tkwią niedostrzeżone sytuacje komiczne. Nawet wynika z tych filmów jakaś prawda ogólniejsza, o walorze poznawczym: prawda o trudnym życiu włoskiego nauczyciela czekającego bezskutecznie na podwyżkę. Zdumiewająca scena w *Złodziejach i policjantach*, kiedy zmęczony stary policjant goni zmęczonego starego złodzieja — a obydwaj rychło dostają zadyszki — stanowi esencję tego osobliwego gatunku humoru. Patrzymy na nią z uśmiechem, współczuciem, sympatią. Takich uczuć nie wzbudzały tradycyjne, mechaniczne komedie filmowe lat trzydziestych.

Cytuję tu te dwa przykłady jako swoistą, artystyczną, najbardziej dojrzałą wersję tego fenomenu. W istocie zbliżenie się do środowiska, napełnienie komedii prawdą obyczajową, rodzajowością jest zjawiskiem powszechnym. We Włoszech powstał drugi kierunek komedii — znacznie mniej ambitny — reprezentowany takimi filmami jak niekończąca się seria *Chleb, miłość* itp., które, mimo wszystkich swoich wulgarności, też są sygnałem przemian. Czynnik komercjalny, chęć przypodobania się najszerszej widowni odgrywa tu zapewne większą rolę. Filmy te w pewnej mierze przypominają w swojej konstrukcji, w charakterystyce postaci — owe uniwersalne wzory komedii filmowej. Tutaj też pierwszorzędną rolę spełnia „gwiazda" — osoba o pięknych kształtach, silnie zaakcentowanym seksualizmie, ubrana w obdarte suknie wiejskiej dziewczyny. Maskarada? Nie tylko. Również i tu tło stało się znacznie bardziej soczyste, bogate w swojej rodzajowości; postacie drugiego planu nie są też już syntetycznymi „typami komediowymi", odpo-

wiednio oryginalnymi, tylko w jakiś sposób wyłaniają się z tego tła i uzupełniają je.

W obydwu tendencjach zaobserwować można zjawisko ciekawe dla całego rozważanego tu splotu zjawisk. Neorealizm, który w sferze kina artystycznego był bez wątpienia największą rewelacją ostatnich kilkudziesięciu lat, nie przyjął się jako typ przedstawienia w filmie masowym. Znane są powszechnie owe zdumiewające statystyki, z których niezbicie wynika, że najpodlejszy włoski film „szpady i peleryny" miał w kinach kilkakrotnie większą frekwencję niż arcydzieła neorealizmu: *Złodzieje rowerów, Umberto D.* czy *Paisa.* Ale swoista kultura neorealizmu, spojrzenie, które kierunek ten zaproponował, przeniknęło w zwulgaryzowanej formie do filmu masowego. Neorealizm nie okazał się formacją artystyczną, która zdobyła walor masowości; ale okazał się formacją, która zapłodniła film masowy. Podobnie bywało zresztą z innymi prądami artystycznymi i ich powiązaniami z kulturą masową.

Zjawisko, które tu opisuję nie ograniczyło się tylko do włoskiego filmu rozrywkowego. Przeniknęło ono — z tej samej lub podobnej inspiracji — dużo dalej, do Ameryki, Francji, krajów skandynawskich. Wszędzie w latach powojennych zaczął się kryzys tradycyjnego wyobcowania ze środowiska i coraz szerzej, coraz głębiej rzeczywistość zaczynała uczestniczyć nawet w najbardziej komediowych i najbardziej absurdalnych powikłaniach.

*

Istnieje także drugi czynnik, który również w latach powojennych zaatakował film rozrywkowy. Już w cytowanych tu przykładach można było zauważyć pewną zmianę tonu. W nowszych filmach daje się odczuć więcej ciepła, więcej sympatii do bohaterów opisywanych jak ludzie, których się lubi, a nie z których się drwi. Jest to sprawa godna zastanowienia. Zbliżenie się do rzeczywistości mogłoby, na pozór,

dawać pole do ciętej satyry społecznej, do drwiny, chłostania. Tymczasem powojenna komedia mimo zbliżenia się do rzeczywistości — nie ewoluowała w stronę satyry, tylko w stronę afirmacji, sympatii, współczucia, swoistego liryzmu komediowego. Ten kierunek miał w kinie swoje dobre tradycje. René Clair czynił to zawsze programowo; jedyny jego film, w którym odbiegł od tradycyjnego tonu — *Ostatni miliarder* (satyra na władzę absolutną) — uważany jest powszechnie za poważne potknięcie artysty. Ma się wrażenie, że dziś tendencja ta ogarnęła cały niemal film rozrywkowy, daleko wychodząc poza ramy komedii. To samo obserwujemy w gatunkach sensacyjnych, kostiumowych, melodramatycznych. Nawet najbardziej „matematyczne" filmy sensacyjne, jak słynny *Rififi* Julesa Dassina zyskały paradoksalnie ciepło. Czyni się w tym filmie olbrzymie wysiłki, by gangsterów przedstawić jako ludzi zrównoważonych, pracujących według naukowo opracowanych zasad — tak jak pracuje się dziś w wielkich przedsiębiorstwach. Są to przy tym ludzie bardzo przyzwoici, zapracowani, którym nie bardzo dobrze się powodzi. Jeden ma gruźlicę i czuje się samotny; drugi ma czarującą żonę i synka, którego ubóstwia, obydwaj myślą z niepokojem o przyszłości (jako, że na rentę liczyć nie mogą). Wszystko to jest ukazane w najbardziej codziennym wyglądzie, przepojone ciepłem i sympatią.

Gangsterzy — to zapewne wypadek szczególny. Ale ta chęć sprowadzenia bohaterów do rozmiarów życia rodzinnego, potraktowania ich z ciepłem, odnalezienia w nich tych cech, które wydają się nam decydujące o człowieczeństwie — to wszystko odnajdujemy dziś w każdym niemal filmie rozrywkowym. *Rzymskie wakacje* czy *Paryżanka* to druga strona tego samego zjawiska. Tu przedstawia się królów i premierów w ten sam sposób; z ich codziennymi kłopotami i przykrymi obowiązkami, od których nie mogą się wykręcić, tak jak od gangsterstwa nie może się wykręcić ubóstwiający swego synka bohater *Rififi*.

Ewolucja ta ma głębsze źródła. Bierze się to z istotniejszych potrzeb widowni, która pragnie wszędzie odnaleźć coś z atmosfery swego własnego mieszkania i własnych sprzeczek małżeńskich, zakończonych pojednaniem. Fakt, że cała ta charakterystyczna ewolucja nastąpiła właśnie w ostatnich latach — kiedy coraz więcej mówi się o zagładzie świata, o niebezpieczeństwie chwili, w której znaleźliśmy się, nie jest chyba też bez znaczenia. Pamiętać trzeba, iż wszystko to nastąpiło po ostatniej wojnie, w której bezustannie deptano człowieczeństwo. To nasuwa przypuszczenie, że ewolucja ta wynika z desperackiej potrzeby potwierdzania wszędzie, w najgłupszej komedii salonowej, w każdym środowisku, nawet gangsterskim i monarszym — odrobiny człowieczeństwa, wspólnoty z tymi ludźmi, kórzy znaleźli się na sali. Tej potrzeby żadna rozsądna kinematografia masowa nie może lekceważyć.

CZY POLSKI FILM ROZRYWKOWY JEST POTRZEBNY

Jak w tym rozległym kontekście przedstawia się sprawa polskiego powojennego filmu rozrywkowego?

Stwierdzamy na samym wstępie, że potrzeba rozrywki w Polsce daje się odczuwać w sposób jeszcze ostrzejszy niż w pozostałych krajach europejskich. Rozrywka jest w Polsce najbardziej deficytowym artykułem konsumpcji społecznej. Co wieczór setki tysięcy ludzi zadają sobie na próżno pytanie: co robić? Co robić z wolnym czasem, zdobytym kosztem tylu wyrzeczeń? Gdzie wyjść z przeludnionego mieszkania? Jak oderwać się od codziennych kłopotów? Właściwie jak dotąd j e d y n i e kino w skali masowej odpowiada na to żądanie. To, co nazywa się przemysłem rozrywkowym — olbrzymia, wieloczłonowa, skomplikowana machina funkcjonująca w rozwiniętych społeczeństwach — u nas nie istnieje. Na tym też opierać można przekonanie, że telewizja zrobi w Polsce olbrzymią karierę. Nie dlatego, że Po-

lacy — tak jak Anglicy, lubią siedzieć w domu i telewizja daje im pełną satysfakcję — tylko dlatego, że z powodu indolencji systemu usług rozrywkowych m u s z ą siedzieć w domu. Cały ciężar spada więc na owych niewiele polskich kin.

Tymczasem polskie filmy rozrywkowe są prawdziwą rzadkością. Pośród setki filmów wyprodukowanych od roku 1945 nie wiem czy zliczy się więcej niż 10 konsekwentnych filmów rozrywkowych. Następuje tu więc w porównaniu z kinematografiami innych krajów odwrócenie proporcji. Oczywiście lukę tę zapełniają w Polsce zagraniczne filmy rozrywkowe, które od pewnego czasu liczniej pojawiają się na naszych ekranach. A filmy polskie?

Istnieje dość rozpowszechniony pogląd, że polskie filmy rozrywkowe mogłyby nie istnieć. Powiada się — nie bez racji — że kinematografia polska znalazła się w szczególnie pomyślnej sytuacji. Czynnik rentowności nie jest decydujący, a więc istnieje możliwość tworzenia jedynie filmu ambitnego, z pominięciem rozrywki. Istotnie, film ambitny zmajoryzował polską produkcję filmową, a rolę bawienia publiczności przejął film zagraniczny. Trudno się jednak z tym zgodzić.

Wiek mechanicznego, abstrakcyjnego filmu rozrywkowego, mamy już poza sobą. Polski film komediowy wydaje się rzeczą równie potrzebną, co film ambitny. Zresztą publiczność wyraźnie faworyzuje polskie filmy, od nich oczekuje najwięcej. Widz po prostu chce także w filmie rozrywkowym odnaleźć swoje otoczenie, swój krajobraz, ulubione przez siebie typy, związane organicznie z atmosferą swego kraju. Istnieje wreszcie — i to jest rzecz może największej wagi — pewna specyficzna narodowa wrażliwość, zwłaszcza w dziedzinie humoru: wrażliwość na pewien typ dowcipu i zupełna obojętność na inny. W tej sytuacji tylko polski film rozrywkowy, tylko polska komedia może spełnić tę rolę cywilizacyjną, o której tu mówimy.

Pomijam już drugą sprawę, którą zazwyczaj wysuwa się

na czoło i która też nie jest pozbawiona znaczenia: film przymierzony do masowego widza jest dla filmowców najlepszą szkołą warsztatu, szkołą czytelności, prostoty, dobrej narracji. Można z czasem przejść ponad nią, poszukując form nowych i oryginalnych, ale nie można nie przyjmować jej do wiadomości. André Cayatte zanim zrobił serię znakomitych filmów poświęconych problemowi sprawiedliwości — był autorem wielu czysto rozrywkowych melodramatów i komedii. To nie przypadek.

Tymczasem, jak się już rzekło, plon tego okresu jest bardzo wątły. Jest to na pewno zrozumiałe. Filmowcy korzystając z jednej w swoim rodzaju możliwości użycia kina jako trybuny do wypowiedzenia najbardziej ważkich spraw dręczących współczesnych, nie mieli ochoty ich bawić.

POWRÓT DO KOMEDII PRZEDWOJENNEJ

Rozwój polskiego powojennego filmu rozrywkowego był zakłócony nie tylko pod względem ilościowym; także pod względem jakościowym. Ma to swoje głębsze przyczyny.

Poważny wpływ miał tu przede wszystkim brak popularnej literatury rozrywkowej w Polsce. Jest ona naturalnym punktem wyjścia produkcji komediowej wszystkich krajów. Wydać się to może dziwne. Czyż w literaturze ostatnich kilku lat nie zabłysnęły nazwiska kilku świetnych humorystów, wśród nich Sławomira Mrożka? Rzecz charakterystyczna: literatura ta reprezentuje humor intelektualny, w pewnym sensie elitarny. Jest on bardzo trudny do przeniesienia na film. Jedyna próba tego rodzaju — film Bohdziewicza *Kalosze szczęścia* zakończyła się niepowodzeniem, przynajmniej częściowym. Wyrosłe też poniekąd z tego ducha *Zezowate szczęście* jest niewątpliwym sukcesem, ale to już sprawa reżysera i scenarzysty o wyraźnie zarysowanym profilu. Nie ma więc w Polsce w zasadzie literatury humorystycznej jaka istnieje np. w Anglii czy Ameryce,

zabawnych powieści i opowiadań, o żywej akcji, pełnych zabawnych typów i niespodziewanych sytuacji. Ta podstawowa baza dla filmu komediowego prawie że nie istnieje u nas. Nie istnieje też drugie poważne źródło — komedia teatralna. Na palcach jednej ręki można zliczyć pozycje komediowe z polskiego repertuaru; a i one nasuwają na ogół poważne wątpliwości, i być może dobrze się stało, że nikt z realizatorów filmowych nie próbował przenieść ich na ekran. Komedia filmowa i jej scenarzyści byli więc zdani całkowicie na własne siły.

Z konieczności więc — i tu dostrzec można podstawową cechę tej produkcji — polski film komediowy oscylował ciągle wokół wzorów polskiej komedii przedwojennej. Była to formuła jedyna, wypróbowana, w jakiś sposób skuteczna, choć dziś już anachroniczna. Czy wprowadzono ten wzór ślepo, bez poprawek?

Zapewne nie. Myślę, że przez te lata polepszył się nieco smak. A może inaczej: smak przystosował się bardziej do naszych czasów (choć i co do tego tu i ówdzie można żywić wątpliwości). Również mechaniczne, wyabstrahowane komedie, w pewien nieznaczny sposób (na pewno nie dostateczny) zbliżyły się do dzisiejszego życia. Tak czy owak glebą, z której zaczęły te filmy wyrastać, była przedwojenna polska komedia, to co, jak staraliśmy się wykazać, było polskim, zubożonym nieco odbiciem komedii światowej lat trzydziestych.

Jak już o tym była mowa, przedwojenna komedia, przy całym swoim ubóstwie opierała się na ogół na dobrych aktorach charakterystycznych: dysponowała typami komediowymi o wyraźnie zarysowanym profilu; dla nich też wielu scenarzystów pisało swoje teksty. Dotyczyło to przede wszystkim najważniejszej postaci komediowej — owego „komika narodowego", którego ma każdy kraj i którego typ jest — jak już o tym była mowa — odbiciem pewnego rodzaju narodowej „średniej". W przedwojennej komedii był nim Adolf Dymsza. Po wojnie, naturalnym biegiem rzeczy

powrócono więc także do Dymszy. Pominę tu chwilowo *Skarb* i zatrzymam się na przykładzie dwóch komedii opartych na „typie", który reprezentuje Dymsza, z których żadna nie potrafiła wydobyć i uwypuklić jego cech.

Typ stworzony przez Dymszę i kontynuowany przezeń głównie na estradzie po dziś dzień, znamy dobrze: cwaniak warszawski, „fachowiec", człowiek o szybkich odmierzonych gestach, naładowany ogromną ilością energii, która od czasu do czasu z niego wybucha (wtedy Dymsza podskakuje, zamierza się ręką lub mówi w specyficzny sposób: „O rany!"). Otóż postać majstra Majewskiego, bohatera *Ireny do domu* w olbrzymiej większości nie ma nic wspólnego z tym typem. Majewski to raczej fajtłapa, nawskroś „pozytywny"; jest dobrym majstrem w fabryce itd. Tylko od czasu do czasu dochodzi do głosu prawdziwy Dymsza, bardzo zresztą rzadko eliminując poczciwego Majewskiego. Typowa jest np. scena, kiedy Majewski otrzymawszy urlop wraca do domu; kipi z niego energia, pewność siebie, wszystkie cechy jego postaci. Zresztą widzowie *Ireny do domu* świetnie się orientowali, kiedy Dymsza ukazywał się w tym filmie naprawdę i z reguły wybuchali tylko wtedy śmiechem.

Nie inaczej wyglądała sprawa z drugą komedią Jana Rybkowskiego, *Nikodemem Dyzmą*. Tu nieporozumienie było jeszcze głębsze. W filmie tym, utrzymanym od początku do końca w tonacji kabaretowej pokuszono się o przedstawienie pewnej dość zawartej fabuły, w dodatku fabuły ujawniającej jakiś proces społeczny i wyrażający ocenę tego procesu. Tak więc kabaretowe „numery" nawleczone zostały na nić tradycyjnej, filmowej akcji, która chciałaby sugerować mniej więcej logiczny i prawdopodobny rozwój wypadków, jakieś podobieństwo do życia „naprawdę", ba, nawet jakiś rozwój psychologiczny bohaterów, a w każdym razie jednego z nich. I tu właśnie wyłania się znowu sprawa Dymszy, aktora, którego użyto w sposób jak się zdaje zupełnie nieodpowiedni. Ten inteligentny aktor, w lot uchwycił kabaretowy tonik *Dyzmy* i uciekł z miejsca do arsenału

swoich tradycyjnych, kabaretowych środków. Ale ponadto kazano mu stworzyć „charakter" prawdopodobny; wypadki mają eksplikować jego postać i *vice versa* — słowem ma grać człowieka, który się rozwija, zmienia. Dymsza wcale tego nie próbował. Powstała więc w filmie dziura, która przekreśliła wszelkie jego ewentualne zalety.

Tak więc Adolf Dymsza, tradycyjny typ komediowy, do którego przymierzano przed wojną dziesiątki komedii — pozostał w istocie niewykorzystany. Próby, których z nim dokonano minęły się całkowicie z jego „typem", prowadząc do nieporozumień.

Jan Rybkowski dokonał w dziedzinie tradycyjnej „komedii charakterów" próbę wykorzystania innej indywidualności aktorskiej komika. Myślę o Tadeuszu Fijewskim i trzech kolejnych filmach o Anatolu. Po pierwszym filmie, *Kapeluszu pana Anatola*, wydawało się, że reżyser trafił tu na właściwego aktora. W przeciwieństwie do Dymszy energicznego, pełnego życia i tupetu — Fijewski jest urzędnikiem-safandułą, trochę terroryzowanym przez żonę i przez okoliczności, w które wplątuje się wbrew sobie i nie bardzo zdając sobie z nich sprawę. W następnych filmach okazało się jednak, że Fijewski — i to znowu chyba z winy scenarzystów — nie był należycie wykorzystany, lub, że jego możliwości komediowe były po prostu ograniczone. Okazało się, że Fijewskiemu brak odrobiny ciepła, sympatii widza, co jest niezbędne każdemu komikowi o zarysowanym charakterze, który chce zdobyć publiczność. Każdy z wielkich komików — Chaplin, Langdon, Tati — przy całym swoim nieprzystosowaniu do życia (a więc swoistej formie safandulstwa) zachowywał zawsze swoje człowieczeństwo, wdzięk i liryzm, wzbudzające sympatię. Nawet komik dość daleki od wielkich wzorów, lecz bardzo popularny, Fernandel — ma te właśnie cechy. Safandulstwo Anatola stało się zaś przedmiotem pośmiewiska, a nie sympatii.

Ponadto zdaje się, że Anatol Fijewskiego był typem trochę anachronicznym, bliższym społeczeństwu wiktoriań-

skiemu, niż współczesnej Polsce. Przyzwoity mieszczanin, urzędnik „na stanowisku", ubrany w trochę anachroniczny strój; powodzi mu się, jak się zdaje, nieźle, jego dobroć jest niekwestionowana, natomiast inteligencja i energia — jaknajbardziej. Wszystko to czyni zeń postać odrobinę obojętną, która w tego typu komedii wydaje się trudna do przyjęcia. Dodać wreszcie należy, że kolejne scenariusze Anatolów coraz mniej brały pod uwagę charakter komika i jego typ aktorski — włączając do filmu najróżnorodniejsze, najbardziej rozbieżne gagi — nie zawsze zresztą dobrego gatunku.

Anatol był więc jedyną i to niekonsekwentną w realizacji próbą stworzenia typu komediowego, który byłby początkiem nowego polskiego filmu komediowego. Dalszych prób właściwie nie było, choć wydaje się, że istnieją aktorzy, o wyraźnie zarysowanym rodzaju komicznym, bardzo filmowym, którzy mogliby doczekać się serii komedii dla nich napisanych. Myślę tu o aktorach takich jak Stefan Bartik, Jarema Stępowski czy Ludwik Benoit.

A więc powrót do wzoru przedwojennego nie powiódł się w najważniejszej dziedzinie: w dziedzinie stworzenia typu komediowego. A jak się powiodła próba podjęcia powikłanych, śmiesznych, pełnych inwencji sytuacji?

Znowu nasuwają się wątpliwości. Kolejne filmy o Anatolu są w tej dziedzinie stosunkowo bardziej udane, choć i one niepozbawione słabości. Pierwszy film, *Kapelusz pana Anatola*, uważany był na ogół za najlepszy. Dziwne przygody Anatola, który nagle znajduje przy sobie najróżniejsze rzeczy, kradzione i podrzucane mu jako „skrzynce pocztowej" bandy złodziejskiej — są pełne pomysłowości, niespodzianki i humoru. Ale w połowie filmu sprawa już się rozwiązuje. Anatol i milicjanci odgadują jak funkcjonuje ten osobliwy mechanizm i, co więcej, identyfikują przestępców. Z komedii niespodzianek przechodzimy do zwykłej gonitwy, dużo uboższej, trochę naciąganej. W drugim filmie pt. *Pan Anatol szuka miliona* spiętrzenia sytuacyjne są już czysto mechaniczne, oparte na jednym z najbardziej wyświechta-

nych schematów („człowiek szuka zgubionej rzeczy") i w kolejnych perypetiach zawsze na chwilę przed kolejnym znalezieniem, traci ją na nowo. Wreszcie, w trzeciej części, autorzy wplątują Anatola w sytuacje o zupełnie prymitywnym komizmie, czasem satyryczne — ale zbyt przerysowane, żeby można je odnieść do rzeczywistości. Jedynie farsowy, dobrze zrealizowany finał na wirującej scenie, z latającymi na sznurach uczestnikami imprezy daje niewątpliwy efekt komiczny. W sumie więc seria Anatolów najbardziej przybliżyła się do przedwojennej komedii polskiej.

Niezmiernie ciekawy jest pod tym względem inny przykład, przykład nowej wersji *Żołnierza Królowej Madagaskaru*, zrealizowany przez Jerzego Zarzyckiego. Tutaj powrót do przedwojennej komedii jest już zupełnie wyraźny (Jerzy Zarzycki chciał właściwie powtórzyć swój przedwojenny film o tym samym tytule ze Zniczem w roli głównej). Źródła tej porażki komediowej są dosyć charakterystyczne. Stara warszawska farsa, która w latach przedwojennych odżyła dzięki dowcipnej i aktualizowanej adaptacji Juliana Tuwima — ma w sobie charakterystyczny (sympatyczny zresztą) zapach naftaliny. Do dziś dnia na całym świecie czyni się próby wskrzeszania fin de siecle'owych fars. Sens jest podwójny: po pierwsze skorzystać ze spiętrzonych tam farsowych sytuacji, a po wtóre — przedstawić je z nutką ironii ale i sympatii dla „dawnych czasów". Na tej zasadzie opierała się m. in. jedna z najlepszych komedii okresu niemego — *Słomkowy kapelusz* Claira, w którym (rzecz ta jest dzisiaj prawie niedostrzegalna) stylizowano sytuacje, typy, scenerię, kostiumy — na komedię końca wieku czyli o trzydzieści lat wcześniejszą. Ale przy takich próbach niezbędne jest ujęcie wszystkiego w cudzysłów, potraktowanie z dystansu, jakby z przymrużonym okiem; bo nikt przecież dziś nie będzie w stanie traktować przygód mecenasa Mazurkiewicza w Warszawie, jako satyry na radomską palestrę.

Tymczasem Jerzy Zarzycki potraktował farsę bezpośred-

nio: spojrzał na nią jakby gołym okiem — kiedy wprowadzać trzeba było zniekształcające okulary. Francuzi mający w tej dziedzinie największe doświadczenie wprowadzają daleko posuniętą umowność, dwuznaczność — a jednocześnie niebywałą perfekcję realizacji (przykłady podobne istnieją zresztą w polskiej praktyce scenicznej). Dobrą ilustracją był film *Zajmij się Amelią* — adaptacja dawnej farsy Feydeau zrealizowana przez Claude'a Autant Lara. Otóż ten niewyszukany utwór przedstawiony został przez francuskiego reżysera w sposób bardzo oryginalny. Aktorzy nie mówili do siebie, tylko rzucali sobie kwestie w niebywałym tempie, nie czyniąc pauzy nawet na ułamek sekundy. Ich ruchy i gesty utrzymane w groteskowej konwencji zbliżały przedstawienie do baletu. Film miał szaleńczy rytm; całowano się i wymierzano sobie policzki w takt odgłosów trzaskających drzwi i przewracanych mebli. Otóż ta farsa przedstawiona w sposób iście wirtuozerski, bawiła już nie swoją prymitywną treścią, ani kopniakami w tyłek — tylko cudownym, prawie magicznym tempem ruchów scenicznych, żelazną konstrukcją dramatyczną, absolutną logiką zdarzeń.

Cytuję ten film, bo wydaje się, że jest to jeden z nielicznych sposobów przedstawienia farsy współczesnemu dorosłemu widzowi. Jerzy Zarzycki miał zresztą — zdaje się — taki zamiar. Ale wskutek szeregu okoliczności nie udało mu się nadać filmowi tej błyszczącej perfekcji, która była niezbędna. Złożyło się na to wiele czynników, począwszy od aktorów (Tadeusz Fijewski dość ubogi w tym filmie) a kończąc na prymitywnej technice ateliers i laboratoriów. Wydawało się na przykład, że filmowi potrzebna była jakaś żywa, wesoła, całkowicie umowna gama kolorystyczna. Tymczasem przeważają brudne odcienie rudości i siności. Aktorzy (może z wyjątkiem Ireny Kwiatkowskiej i Ignacego Gogolewskiego) nie podchwycili szaleńczego, baletowego rytmu farsy, traktując swoje role jak w zwyczajnej komedii. Konstrukcja filmu jest chaotyczna, brak logiki w kolejnych zwrotach perypetii, pewne postacie sprawiają wrażenie

sztucznie doczepionych (wśród nich ów Kazio, który w oryginale jest *spiritus movens*). Film ten więc tracąc perfekcję stracił w ogóle rację bytu.

Uczyńmy więc po tym przeglądzie stwierdzenie ogólniejsze: polska komedia ostatnich lat nie znalazłszy bodźców w literaturze i teatrze — zmierzała wyraźnie w stronę kontynuacji przedwojennej, mechanicznej komedii sytuacyjnej. Nie zawsze jej się to zresztą udawało.

Ale stwierdziliśmy przecież, że w latach powojennych komedia światowa ewoluowała, że ów przedwojenny wzór mechanicznej komedii, desperacko u nas kontynuowany, pozostał w tyle. Że w międzyczasie narodziły się w komedii światowej nowe, dość interesujące tendencje. Czy w Polsce znajdziemy ich ślady?

PRÓBA ZE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ

Odnotujmy pewien paradoks: im bardziej na świecie krystalizowała się tendencja zbliżenia się do rzeczywistości, tym bardziej u nas od niej odchodzono. Oto *Skarb* — którego w zasadzie nie obejmujemy niniejszymi rozważaniami — film oparty na wzorach przedwojennych, z dobrymi charakterami, pełnymi inwencji sytuacjami, o żywym tempie, sympatyczny. Otóż film ten powstały jeszcze w roku 1948 był z aktualnością żywo związany. Jego główny motyw — poszukiwanie mieszkania — był dość typowym motywem życia warszawiaka przez całe powojenne piętnastolecie. Co więcej, w filmie tym było wiele warszawskich typów bardzo współczesnych, bystro podpatrzonych (szabrowniczka z Wałbrzycha, radca). Ale charakterystyczne jest, że w miarę jak publiczność polska się do tego przyzwyczajała — rzeczywistość zanikała w polskiej komedii. W pierwszej części *Anatola* znajdujemy obrazy zupełnie już luźno związane z rzeczywistością warszawską. Jest tam jeszcze w brawurowym finale CDT, ale przedstawiony już tak, żeby go nie

można było poznać, podczas gdy w całym świecie czyni się wysiłki by ulokować akcję właśnie w takim obiekcie, który można rozpoznać na pierwszy rzut oka. W drugiej części *Anatola* postąpiono inaczej. Postanowiono przedstawić świat zupełnie niepodobny do rzeczywistego. Jest to syntetyczny świat „komediowy" komedii XIX wieku, z tym że pluszowe kanapy i falbanki szansonistek zamieniono na fantazyjne zasłony z „Ładu" i suknie-worki, jakich w istocie nikt w Warszawie (ani zresztą w Paryżu) nie nosi. Myślę, że w intencjach kryła się tu chęć propagowania nowoczesnych wnętrz i strojów — jednak w realizacji wypadło to jak karykatura. Wreszcie trzecia część stwarza miasteczko prowincjonalne — w swoim farsowym ujęciu doprowadzone do abstrakcji.

Tak więc rzeczywistość i aktualność w miarę czasu coraz bardziej parowała z polskiej komedii pozostawiając abstrakcyjne powikłania. Polski film komediowy poszedł dokładnie w odwrotnym kierunku niż komedia światowa.

Powstała jednak w Polsce charakterystyczna próba silniejszego związania filmu nie tyle z zewnętrznym wyglądem, ile z konfliktami współczesnej rzeczywistości. Myślę tu o dwóch filmach *Przygodzie na Mariensztacie* i *Irenie do domu* — gdzie ambicją autorów było stworzenie nie tylko komediowych powikłań, ale i obrazu społeczeństwa — *hic te nunc*. Tyle tylko, że rzeczywistość potraktowano tu jako gotowy, publicystyczny banał. W *Przygodzie na Mariensztacie* scenarzysta Ludwik Starski pokusił się o stworzenie gatunku zupełnie nowego: skrzyżowania tradycyjnego filmu „produkcyjnego" z komedią sytuacyjną. Efekt był fatalny. Najbardziej wyświechtane i nieprawdziwe sytuacje „produkcyjne", połączone z wątłym humorem doprowadziły do tego, że film ten ani nie ukazywał tego, co się w Polsce dzieje, ani — co gorsza, jak na komedię — nikogo nie śmieszył. Pozostała jedynie w pamięci dość staranna realizacja L. Buczkowskiego i występ „Mazowsza", początkującego wówczas zespołu pieśni i tańca.

Drugą podobną próbą był film Jana Rybkowskiego *Irena do domu*, o którym była już mowa. Znowu film był skonstruowany wokół sytuacji na pozór autentycznej. Konflikt, na którym film ten się wspierał był jednak dosyć osobliwy. Oto mąż, dzielny majster Majewski — nie życzy sobie, by żona pracowała, gdyż woli żeby mu robiła jego ulubione zraziki. Film miał głosić obronę kobiety i szydzić z zacofania mężczyzny. Ciekawe, że motyw ten pojawił się w całej serii polskich filmów tego okresu: Ciepielewski prześladował Hankę w *Przygodzie na Mariensztacie*, Wiktor Krystynę w *Autobus odjeżdża 6.20*, Przewłocki Wandę w *Niedaleko Warszawy*, majster Macisz nie znosił babskich rządów w *Piątce z ulicy Barskiej* itd. Miała to być więc ilustracja pewnej aktualnej w Polsce sytuacji społecznej, w której kobieta, tradycyjnie pozostająca w domu, zabrała się do pracy zarobkowej. Jest to prawdziwe — natomiast ów tępy upór mężczyzn antyfeministów jest mistyfikacją. Konflikt, wbrew jego pozornej współczesności, był całkowicie anachroniczny i autorzy wraz ze swoją bohaterską Ireną z tym większą łatwością odnieśli duże zwycięstwo w walce z siłami, które nie istnieją. Film ten zresztą, mimo iż pomyślany realistycznie — również w swoich szczegółach rozmijał się z rzeczywistością. Akcja ulokowana jest niby w Warszawie, ale poza sceną gonitwy wszystko rozgrywa się gdzie indziej. Domy są we Wrocławiu, Bielany nie na Bielanach, taksówkami kierują kobiety (nie ma ich w Warszawie), noszą przy tym bardzo ładne, ale nie znane polskim taksówkarzom czapki itd. Wreszcie — podobnie jak w poprzednim filmie — *Irena do domu* pod ciężarem przedstawienia rzeczywistości (z którą się rozminęła) — przestała być komiczna. Składa się na to nie bardzo dobrana obsada aktorska (np. Lidia Wysocka w roli żony majstra), a gra aktorów drugiego planu — owo jądro dobrej komedii — była wręcz żenująca.

Obydwa te filmy wydają się bardzo charakterystyczne dla sytuacji polskiej komedii. Były to wyraźne próby odejścia

od przedwojennego schematu, kontynuowanego przez inne komedie. Ale w zamian nie osiągnięto żadnej nowej formuły komediowej.

NOWE PRÓBY

Czy na tym zamyka się nasz bardzo skromny bilans komedii w Polsce? A więc z jednej strony próby — nie bardzo udane — powrotu do przedwojennego styliku; z drugiej — próby komedii socjalistycznej — również nieudane?

Myślę, że w ostatnich latach odnotować należy dwie próby komediowe, ambitniejsze, bezspornie zasługujące na uwagę. Jedna z nich — przy całych swoich ambicjach — skończyła się niepowodzeniem, druga — pełnym powodzeniem. Myślę z jednej strony o *Kaloszach szczęścia* Antoniego Bohdziewicza, z drugiej o filmie *Ewa chce spać* Chmielewskiego i Czekalskiego. W związku z filmem Bohdziewicza podnoszono — nie bez racji — że film ten ma szereg błędów, że nie wykorzystane są w nim sytuacje komiczne, że cała fantastyka „kaloszowa" jest bardzo uboga itd. Wszystko to prawda: bohaterowie z tych czarodziejskich kaloszy dających im władzę nad czasem, nie bardzo umieją korzystać. Ale z kaloszami czy bez, mamy tu do czynienia z jedną z ciekawszych prób komediowych w polskim filmie. Oryginalność tego filmu nie tkwi w jego fantastyce i w tych niewykorzystywanych możliwościach przenoszenia się, stwarzania najbardziej nieoczekiwanych spięć. Oryginalność filmu Bohdziewicza tkwi — jak się zdaje — w dość gruntownym zerwaniu z przedwojennym wzorem komediowym i w próbie stworzenia humoru innego rzędu, bardziej literackiego, niezmiernie charakterystycznego dla intelektualnej humorystyki polskiej. Chodzi tu o pewien typ poczucia humoru, który nie polega na umiejętności mnożenia mechanicznych zdarzeń komediowych, który nie działa przez zaskoczenie — tylko który wykrywa śmieszności ukryte

w różnych szparach zwyczajnych sytuacji: który przejawia się w łatwości przechodzenia od rzeczywistości do absurdu i z powrotem, a który jest na ten absurd szalenie wyczulony. W *Kaloszach szczęścia* nie jest zabawne, że krakowski profesor znalazł się nagle, dzięki kaloszom, w paryskim domu publicznym — ale jest szalenie zabawne, kiedy obserwujemy jak tenże profesor z wielką galanterią i poczuciem godności narodowej zwraca się do lokatorek tego domu. Nie przypadkowy jest tu udział Sławomira Mrożka w pracach scenariuszowych. Znajdujemy tu wszędzie ten sam ton drwiny z tradycyjnych cech narodowych Polaków, podchwyconych ze znawstwem w epizodzie kościuszkowskim czy epizodzie o pijaku-patriocie.

Jeśli mimo tych bezspornych wartości film zakończył się niepowodzeniem — to dlatego, że jego strona warsztatowa okazała się słaba. Nieudana jest ekspozycja i zamknięcie całej historii. Bohdziewicz nalega też niepotrzebnie na autentyzm środowisk, przez które przewija się akcja (Rzym, Londyn, Monachium etc.), pointy stawia bardzo wyraźne, zbyt wyraźne, czasem je wręcz podwaja. Zabrakło też filmowi ostrego rytmu komediowego i precyzyjnego wydozowania komizmu. Ciekawe, że krytyka polska odniosła się do tego filmu zgoła negatywnie. Cóż bardziej niekonsekwentnego! Jeżeli narzekamy na bezustanne kręcenie się w kółko wokół szablonów przedwojennego filmu — to jakże można nie docenić *Kaloszy* — filmu nieudanego, zapewne, ale przecież ambitnego, w zamierzeniach bardzo oryginalnego.

Druga próba — to *Ewa chce spać*. To była próba pokonania słabości gatunku mechanicznej farsy w obrębie jej samej, poprzez doprowadzenie jej założeń do absurdu. W zamieszaniu różnych reminiscencji komediowych — począwszy od Claira a kończąc na Pabście i amerykańskiej farsie — film ten przez umieszczenie wszystkiego w wyraźnym cudzysłowie, przez swój szczery ton rozbawienia, stanowi paradoksalnie, większe odświeżenie gatunku, niż inne, ambitniejsze próby szukania rozwiązań poza nim.

Znalazłszy się w środku tej antologii komicznej, zostajemy wytrąceni z wszystkich naszych przyzwyczajeń, które nabyliśmy oglądając polskie komedie. Dowcip idzie za dowcipem, gag za gagiem, tempo, jakieś ustawiczne polowanie na absurdy, które autorzy potrafią wyłowić, wyciągnąć na wierzch i wyeksploatować aż do końca. Motywy z rzeczywistości i tony satyryczne przeplatają się z czystym absurdem. Ton rozbawienia, czystego humoru, improwizacji komicznej — jedna z najlepszych zdobyczy światowej komedii filmowej — trwa od początku do końca. Jest to prawdziwy koncert inwencji komediowej, swobody wyobraźni, poczucia humoru i pure-nonsensu. Wymyka się z wąskich kolein, w których toczy się życie (a zwłaszcza jego tandetne przedstawienie) i stwarza widowisko jedyne w swoim rodzaju.

Film ten ma podwójny walor: dla szerokiej publiczności pragnącej mechanicznej zabawy jest prawdziwym koncertem. Dla publiczności inteligentniejszej jest w tym filmie trochę aktualnej satyry, trochę czystego humoru, wiele świeżości i chłopięcego rozbawienia.

Jest to być może film „jednorazowy" — nie do naśladowania; film nie wytyczający kierunku sztuce komediowej. Pod tym względem film Bohdziewicza jest bezspornie imprezą ambitniejszą. Ale za to jest komedią z prawdziwego zdarzenia, szalenie filmową, wygrywającą wszystkie drzemiące w kamerze możliwości. W tej spontaniczności komicznej wydaje się *Ewa* bardzo współczesna i stanowi właściwie jedyny polski film komediowy, który wyszedł z wąskiego podwórka schematycznej komedii sytuacyjnej — mając jednocześnie olbrzymie powodzenie u publiczności.

*

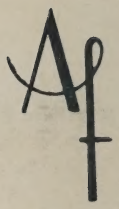
Naszkicowałem tu sytuację komedii, filmu rozrywkowego w Polsce. Więcej mowy było tu o tym, co dzieje się poza Polską, niż co w niej samej. Bo też dzieje się niewiele. Z jednej strony desperackie, opóźnione o lat trzydzieści

próby wskrzeszenia schematycznej komedii sytuacyjnej, obojętnej w swoim stosunku do rzeczywistości, prymitywnej w sytuacjach. Z drugiej strony kilka nowych prób — z których próby komedii socjalistycznej uznać trzeba za całkowicie nieudane. Pozostały więc dwa czy trzy filmy. Przez 15 lat.

SPIS TREŚCI

Str.

PERSPEKTYWA ROKU 2000 5
Kompleks mumii 5
Marzenia i rzeczywistość 8
Rzeczywistość i konwencje. 15
Próby pokonania konwencji 19
Eksplozja w studio dokumentalnym 21
Rzeczywistość i cień negatywnego schematu 25
Próba intelektualizacji 31
Rzeczywistość i cień estetyzmu 35
Poszukiwanie stylu i kontakt z rzeczywistością 48
Rzeczywistość i melodramat 55
Najwartościowsi świadkowie 59
„POLSKI DRAMAT" 70
Rzeczywistość społeczna i rzeczywistość emocjonalna . . . 70
Dwaj bohaterowie *Pokolenia* 74
Zaczęło się w *Kanale* 79
Heroiczna opisowość 85
Heroizm komercjalny 90
Opisowość poetycka 91
Jacy są wrogowie? 94
Jacy jesteśmy my? 96
Dramat Polaka 98
Polemika Munka i Stawińskiego 101
Ostatni polonez 110
WOKÓŁ FILMU ROZRYWKOWEGO 118
Głód rozrywki 120
Rozrywki są też poza kinem 123
Kino reguluje obyczaje 126
Paradoks kultury masowej 130
Sztuka i konfekcja 134
Szablony rozrywkowe 137
Szablony są zbyt sztywne 140
Polski film przedwojenny nie był wyjątkiem 143
Powojenna ewolucja 145
Czy polski film rozrywkowy jest potrzebny? 153
Powrót do komedii przedwojennej 155
Próba ze współczesnością 162
Nowe próby 165

Cena zł 20.—

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 064656744